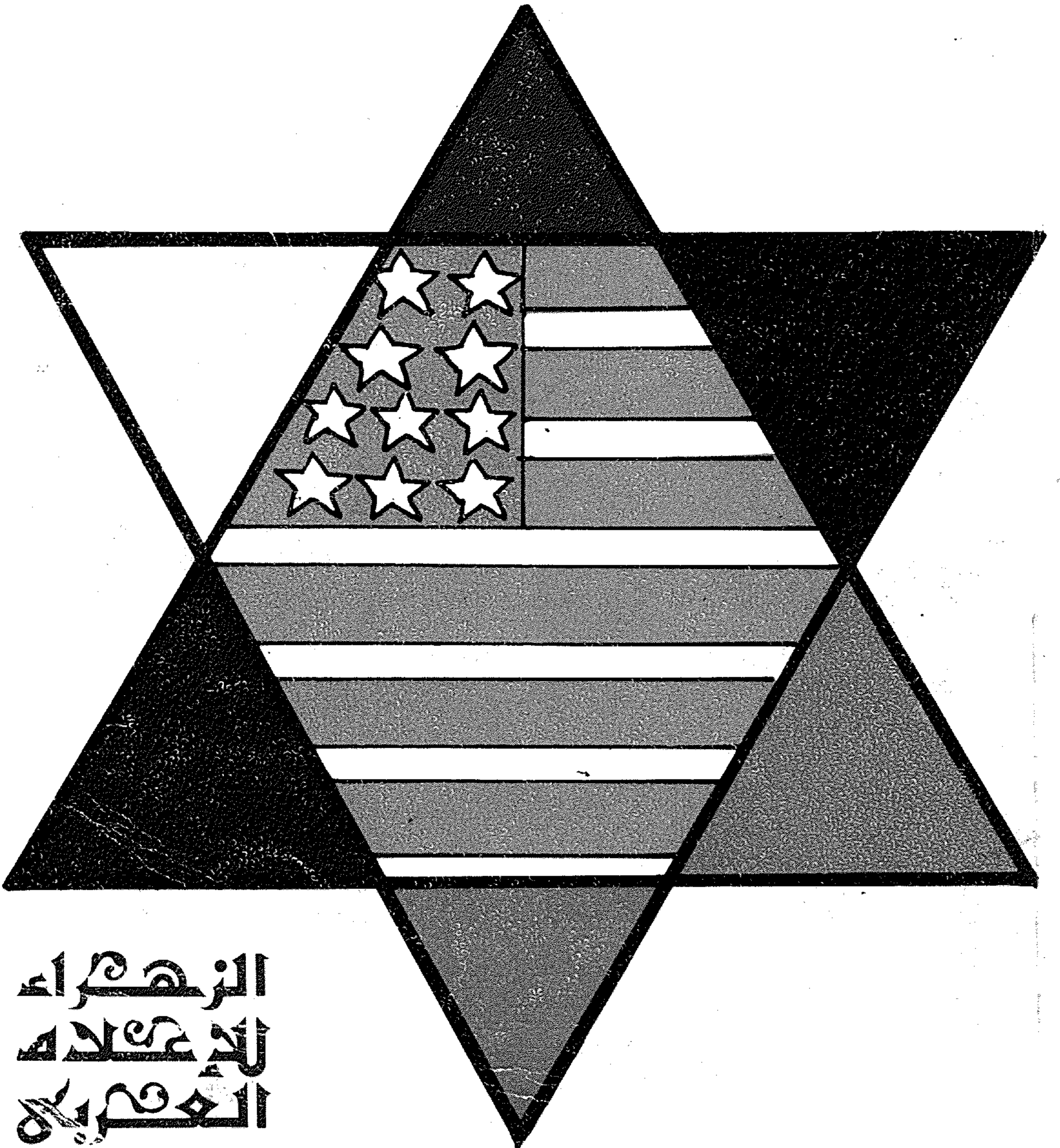


وكتورة زينب هجر العزير

لعبة الفن الحديث

بين الصهيونية - الماسونية وأمريكا



الزعماء
الأمم
العالمية

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

اهداءات ٢٠٠٢

د/ زينب محمد العزيز
الاسكندرية

الزهراء للإعلام العربى
قسم النشر

ص.ب : ١٠٢ مدينة نصر - القاهرة - تليفونياً : زهرا تيف - تليفون ٦٠١٩٨٨ - ٢٦١١١٠٦ - تليكس ٩٤٠٢١ رائف يوان فاكس ٢٦١٨٢٤٠
P .O : 102 Madinat Nasr - Cairo - Cable : Zahratif - Tel : 601988 - 2611106 - Telex : 94021 Raef U .N fax 2618240

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَمَنْ أَحْسَنُ قَوْلًا مِمَّنْ دَعَا إِلَى اللَّهِ
وَعَمِلَ صِيًّا كَمَا قَالَ إِنِّي مِنَ الْمُسْلِمِينَ ﴾

صَدَقَ اللَّهُ الْعَظِيمُ

فَصَلَتْ/ ٣٣

الطبعة الأولى

١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م

حقوق الطبع محفوظة

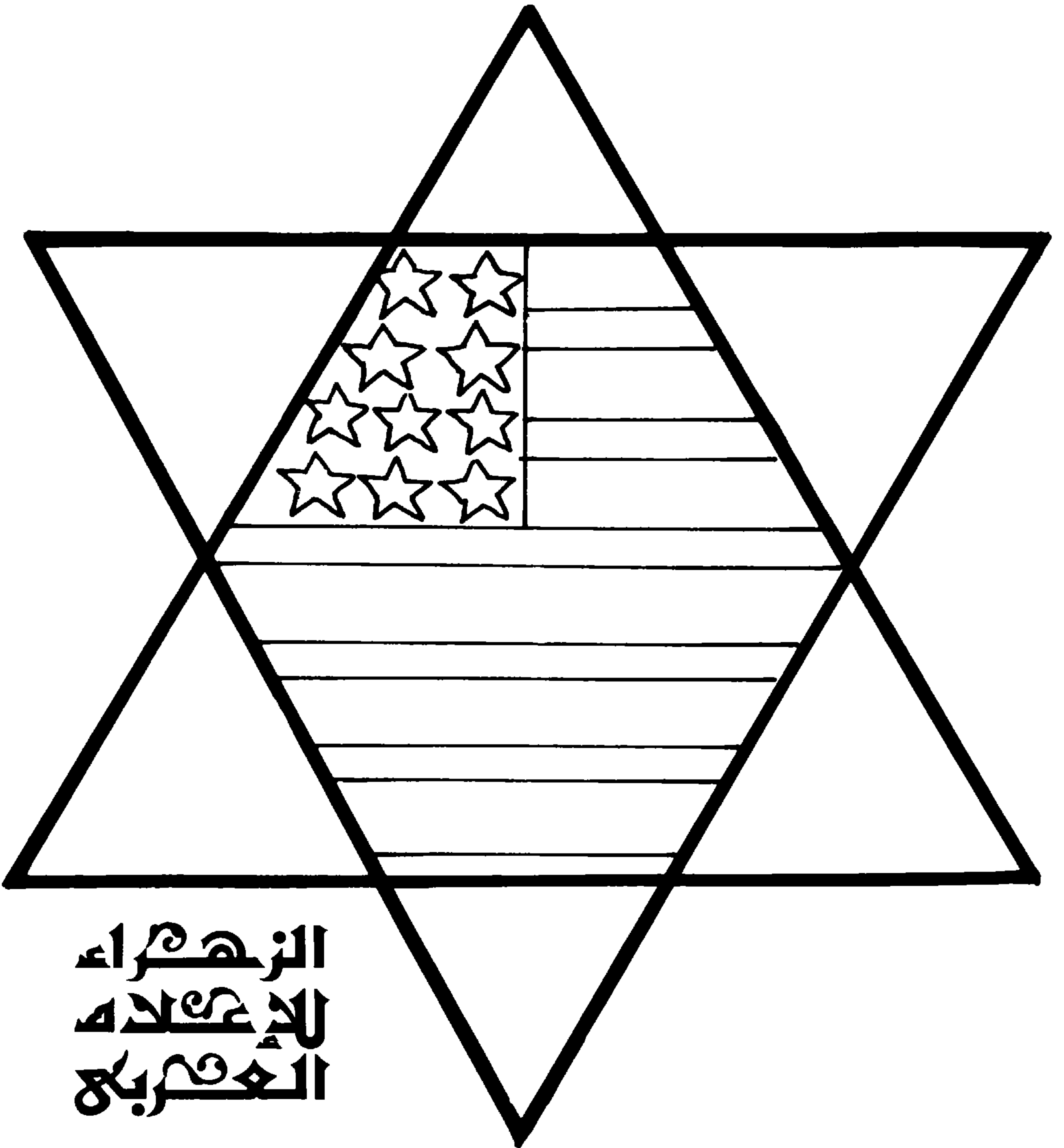
ولا يجوز طبع أى جزء من هذا
الكتاب أو تخزينه بواسطة أى نظام
لتخزين المعلومات أو استرجاعها أو نقله
على أية هيئة أو بأية وسيلة سواء كانت
إلكترونية أم شرائط ممغنطة أم غير
ذلك ، أو أية طريقة معلومة أو مجهولة
إلا بإذن كتابى صريح من الناشر .

تصميم الغلاف : عصمت داوستانى

وكتورة زينب حيدر العزیز

لعبة الفن الطريبي

بين الصهيونية - الماسونية وأمريكا



الزعماء
للإسلام
العربي

إهداء

إلى من كان له عليّ فضل النشأة والتكوين ،
إلى من علمني بأمانة لا أنساها ...
إلى أستاذي الفنان لطفي الطنبولي .

تمهيد

أمن ضرورة لهذا البحث ؟!

تعد المؤلفات الخاصة بالفن الحديث بالآلاف . وسواء أكانت هذه النصوص مكتوبة بأقلام النقاد أم بأقلام الأدباء والفنانين ، فإنها تمثل كمًا ضخماً يجعل من العبث محاولة إضافة صفحات جديدة .

إلا أن الفن الحديث منذ بداية انتشاره يتخذ شكل ظاهرة لافتة للنظر ؛ ظاهرة واسعة المدى ، لم تعتر شتى المجالات الإبداعية الفنية فحسب ، وإنما أطاحت بكل القيم المستتية ، مما ترك آثاره الواضحة على الحضارة الإنسانية في إجمالها . أما في مجال فن التصوير ، فقد كان التغيير أكثر عنفاً ، بمعنى أن المذاهب الحديثة قد أساءت استغلاله كحقل لا نهائي للتجارب التقنية . كما أن الفنانين قد تمادوا في استخدام المواد التي لم تدخل من قبل في هذا المجال ، وتجاوزت استخداماتهم الحد المألوف لتلامس السخف والابتذال المهين - كما سوف نرى فيما بعد - فاتحين بذلك باب العشوائية إلى حد العته .

ومن جهة أخرى ، فإن المؤلفات التي تتناول الفن الحديث ، والتي يمكن تقسيمها إلى جزأين إجمالين من الآراء المؤيدة أو المعارضة ، تحتوي على معطيات متناثرة وعلى اتهامات أبعد ما تكون عن المجال الفني أو الجمالي ؛ لاستخدامها ألفاظاً تبدو غريبة أو دخيلة على هذا الموضوع . إذ إن تكرار كلمات مثل : البورصة ، والاستثمار ، والفن التشكيلي كقيمة متزايدة ، تستوقف القارئ في مثل هذا المجال الفني . فما الحال حينما تتسع دائرة هذه المفردات لتحتوي على كلمات مثل : الاحتكار ، العنصرية اليهودية ، الماسونية ، التدمير المعتمد للحضارات ؟! لاشك أنها تثير نفس القدر من علامات الإستفهام .

والربط بين هذه المعطيات المتنوعة والبعيدة كل البعد عن الفن يرر الإقدام على مثل هذا البحث . خاصة وهناك إحجام نحسه إذ لا نرى سوى الشذرات هنا وهناك ، وقلما وجدنا من يقوم على تناول هذه الجزئية أو تلك ، وفي كل الأحوال لا توجد دراسة واحدة تلم شمل هذه الظواهر المتعددة برمتها ؛ مما يفسر تعدد المجالات المطروحة في هذا البحث من جهة ، بقدر ما يفسر كثرة الاستشهادات التي سنستعين بها من جهة أخرى .

ومع ذلك ، فإن هذا البحث لا يزعم مطلقاً أنه قد أوفى الموضوع حقه . فهو ليس سوى محاولة لفهم وتفسير ظاهرة من أغرب وأخطر الظواهر التي اعترت هذا العصر ، مجرد محاولة لا تمثل - في حقيقة الأمر - سوى دعوة لمزيد من الأبحاث الأكثر عمقا والأكثر شمولاً .

نظراً لتعدد المدارس والمذاهب والتيارات التي انبثقت وتفرعت وتشابكت في التواءات لا نهاية لها منذ مطلع هذا القرن ، فإن مصطلح « الفن التجريدي » غير كاف للتعبير عنها . لذلك آثرنا تعبير « الفن الحديث » الذي لم نستخدمه إلا لشموليته أكثر من غيره .

وتتلخص أطروحة هذا البحث في الكشف عن « لعبة الفن الحديث » كأداة تدمير للحضارة والتراث ، تحركها المصالح الصهيونية - الماسونية . ويتكون البحث من مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة .

يتناول الفصل الأول « نظرة تاريخية » للفن الحديث كأداة تدمير متعمدة وظاهرة انتشاره ، ثم عملية « تجيره » أي تحويله إلى سلعة تجارية . ثم دوره في أهم البلدان وأهم مذاهبه .

ويتناول الفصل الثاني « جهاز الغش » ، أي مختلف العناصر المستخدمة في هذه اللعبة التدميرية بدءاً بالفنان مروراً بجامعي التحف والتجار

والبورصة والمستثمرين والاحتكار ، وصولا للمافيا الصهيونية - الماسونية أو الأيدي الخفية للعبة والإعلام ووسائل الاتصال بعامة . ثم نعرض لقضية جورج جازافا ، أستاذ القانون والفنان ، أول من أقام دعوى قانونية ضد احتيال الفن الحديث ومحتكريه . ثم محاولات البحث عن جذور لهذا الفن الذي لم يتورع عن استخدام الكنيسة .

أما الفصل الثالث « التدمير بالمطرقة » فيتناول أساليب التدمير التي حاولت أن تتلفع بالفلسفة وبخاصة عند نيتشه . ثم اليهودية - الماسونية في ألمانيا النازية وفرنسا ؛ والمافيا اليهودية - الماسونية ودور أمريكا ومؤسساتها كمعقل لليهود ومحرك للعبة الفن الحديث .

وأخيرًا ، هذه وثيقتي لك أيها القارئ ولتاريخ الفن لنعرف ونكشف ونحاول أن نلقي الضوء على هذه اللعبة وصناعها إنقاذًا لقيمة الجمال والحضارة وإيقاظًا لوعي لا يغيب .

زينب عبد العزيز

مقدمة

رغم هذا الكم الهائل من المؤلفات حول الفن الحديث ، فلم يكن الناقد الفني جان كلير Jean Clair مغالياً حينما قال عام 1983 : « إن قصة تاريخ الفن الحديث لم تكتب بعد » (٢٦)* وما أكثر عدد النقاد الذين عبّروا عن هذه الملاحظة نفسها ، نذكر منهم على سبيل المثال ، جان لود Jean Laude ، إذ كتب قبل ذلك بثلاث سنوات قائلاً : « إن تاريخ وما قبل تاريخ التجريديات لم يكتب بعد . إنها من أغرب القصص وأكثرها نفعا . ومن الغريب أنها لم تكتب بعد بشكل حاسم دقيق » (٧٦) .

ولا شك في أنها قصة من أغرب القصص وأكثرها نفعا ، فلا يمكن لأحد أن يتصور ذلك الكم الهائل من التحايل والألاعيب المختبئة بمهارة خلف ذلك المظهر الدعائي البراق للفن الحديث .

إن تنوع وتعدد الظواهر التي تزاومت خلال ثلاثة أرباع القرن العشرين تبدو وكأنها تضع حائلا أمام أي محاولة لاستكشاف الوحدة التي تلم شمل هذه الظواهر ؛ لذلك تبدو محاولة الربط بين هذا التدفق الغريب من النظريات والمدارس والمذاهب والحركات الفنية شبه مستحيلة حقا . إلا أن المعنى الذي يكمن خلفها يحتم ضرورة محاولة المزيد من الفهم .

ولما كانت الدراسة الحاسمة الدقيقة لهذه التجريديات لم تكتب بعد ، فإن هذا البحث لا يتناولها كمجرد كتابة لتاريخ الفن الحديث ، وإنما يتناولها باعتبارها « ظاهرة » بالنسبة للحضارة الإنسانية وللمجتمع المعاصر ؛ ذلك لأن تطوره اتخذ

* الأرقام تشير إلى رقم المرجع في كشف المراجع .

بالفعل شكل ظاهرة تضافر فيها العديد من التيارات الفكرية والاجتماعية ، ظاهرة شديدة الارتباط بالقطين الأساسيين المحركين للمجتمع ككل ، وهما : الاقتصاد والسياسة .

ودون الدخول في استطراد لا ضرورة له ، فمن المسلم به - في يومنا هذا - أن الاقتصاد والسياسة يسيطران على الاتجاهات الأيديولوجية للمجتمع . إلا أن فعاليتيهما وتواجدهما قد يحتلان مكانة مستترة أو تالية بالنسبة لعوامل أخرى تحتل الصدارة أحيانا ، مما قد يعرقل المبررات المباشرة أو الواضحة لظواهر بعينها .

وهكذا يمكننا أن نرى بوضوح كيف أن تداخل العوامل الاقتصادية ودور رأس المال مع العوامل الفنية قد أصبح من المعطيات المسلم بها في الولايات المتحدة الأمريكية ، وإن كانت مستترة بعض الشيء في بلدان أخرى مثل فرنسا . وها هي الدراسات الخاصة بسوق الفن الحديث تثبت الكيان الاقتصادي لهذا الفن بشكل قاطع . فما أكثر العناصر التي تؤكد هذه الحقيقة من قبيل التعامل مع اللوحات كوسيلة استثمار ، أو كقيمة بعينها للمضاربة في البورصة ، أو كقيمة إيداع بلغة البنوك والتعاملات المالية ، أو حتى كأعمال دعائية .. الخ .

وهذه الصلة الاقتصادية ليست وليدة اليوم ، إلا أنها لم تتسع أبدا بهذا الشكل ، ولم تتخذ أبدا هذه الحدة مثلما حدث في النصف الثاني من القرن العشرين ، في تلك الفترة التي تعدى فيها تداخل الفن والمال ليخرج من دائرة الفنانين والتجار ، ليتوغل في كيان المجتمع ، ويمس قطاعات كبيرة من الجماهير . وهنا يتخذ تعبير ريموند مولان Raymonde Moulin كل أبعاده : « حينما تسوء أحوال البورصة ، تسوء الأحوال الفنية . إنها حقيقة يقرها تجار الفن ومقتنو اللوحات » (٩١) .

لذلك فإن كلمة « لعبة » المستخدمة في هذا البحث منذ عنوانه ليست كلمة جزافية تلقى على عواهنها ، وإنما تم اختيارها بكل ما تحمله الكلمة من معانٍ متعددة . إذ إنها تكشف ذلك التدخل المرتب مسبقا لمحركي الفن الحديث ، بقدر ما تعبر عن التلاعب بالطموحات الإنسانية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي تحركها تلك

الأيادي المربية ، ومن ثم فإنها تعبر من جهة أخرى عن تلك السيطرة الخفية المحركة للسوق الفنية والمتحركة في كل أبعادها .

من هنا كانت ضرورة تحديد وجهة نظر هذه الدراسة ، ومحاولة فهم دور الفن الحديث في المجتمع . لأن الدور الاجتماعي لهذا الإنتاج المعاصر يحمل بلا شك قيم ومفاهيم الطبقة المسيطرة عليه والمتحركة فيه ، بعبارة أخرى إنه يحمل قيم ومفاهيم قادة هذا الاحتكار .

. ولعل تعبير « احتكار » يبدو أقل إزعاجاً حينما ندرك كيف كان الفن الحديث بمثابة ظاهرة ضرورية لضبط خط سير وتنظيم المشاعر الانفعالية والثقافية للمجتمعات التي أنتجته . إذ أصبح هذا الفن مجرد « أداة تنظيم » تخدم الأغراض السياسية والأيدولوجية وهو أمر ليس غريباً ، ففي كل الأزمنة والعصور ، كان الفن يقوم بدور ما في المجتمع ، كما كانت له دائماً صلة ما بالسلطة الحاكمة (مؤيداً أو معارضاً) ، سواء أكانت هذه السلطة دينية أم عسكرية أم مدنية .

وأياً كان نظام الحكم ، فالفن يقع دائماً تحت سيطرته ويتأثر بتياراته واتجاهاته ، بل وقد يُتخذ أداة من الأدوات الدعائية اللازمة له للتعاور مع الجمهور أو للسيطرة عليه . ولم يكف الفن - على مر التاريخ - عن القيام بدور فعال أو محدد في المجتمع ، حتى حينما أصبح سلاحاً في صالح الشعوب وخدمة حرياتها .

ولعل المرء يتساءل لماذا الفن ؟ ولماذا فن التصوير بالتحديد ؟ ذلك لأن الفنون تعد وسيلة من وسائل الاتصال الإنساني . ويتميز فن التصوير باعتباره أكثر المجالات الفنية مباشرة في الحوار وفي سرعة توصيل مضمونه . كما أنه الفن الوحيد الذي يتخطى عنصر الزمن : بمعنى أن نظرة واحدة تكفي ليلتقط المتفرج مضمون الرسالة التي تحتوي عليها اللوحة . وذلك على عكس بقية الفنون التي يحتاج فيها المتلقي إلى زمن ما ليقرأها أو ليشاهدها حتى نهايتها ليدرك المضمون الذي يود المؤلف التعبير عنه . ومن هنا كان ذلك القول الشائع عبر التاريخ : « إن فن التصوير كان دائماً سباقاً على الثورات الاجتماعية » .

* * *

يعد الفن واحدًا من أشكال الكيان الاجتماعي . فهو يتضمن التعبير عن المشاعر والتطلعات والتأملات الخاصة بالواقع الحضاري الإنساني لجماعة ما ، في فترة زمنية ما ؛ لذا لا بد لمن يتعرض لتاريخ الفن من أن يتوغل حتى جذور التجربة الفنية ويربط بين مظاهرها التاريخية من ناحية ، والأساليب الأساسية للتطور الاجتماعي من ناحية أخرى ، فالفن تعبير عن الوجود الإنساني الاجتماعي ، إنه تعبير أيديولوجي عن الأشكال المتغيرة بين الإنسان والطبيعة ، وبين الإنسان والمجتمع المحيط به . ومن هنا كانت أهمية دراسة وتحليل الجماعة الاجتماعية التي ينتمي إليها .

ولما كان الواقع الاجتماعي تحدده معداته التقنية وموارده الإنتاجية والأساليب التي يستخدم بها الأفراد هذه التقنيات في وسائل الإنتاج ، فلا يمكن القول بأن الفن ليس إلا مجرد انعكاس للواقع ، وإنما هو عامل تغيير جذري يساهم في تطوير وتبديل هذا الواقع ، إذ ينعكس مباشرة على كل المتغيرات التي تتدخل في العناصر الأساسية للوجود ، ويكشف مباشرة عن التناقض الناجم عن الظروف الجديدة للحياة ، وعن أشكالها السابقة . مما يضيف على الفن تلك السمة التي تجعله من أشد عناصر قوى التقدم أو قوى التغيير بعامة .

وانطلاقًا من هذا المفهوم ، فإن قضية المضمون في الفن تزداد اتساعًا ، حيث إنها تمثل التعبير الانفعالي والثقافي لجماعة اجتماعية ما حيال الظروف المادية لوجودها ؛ لذلك فإن استبعاد الشكل عن المضمون أو انتزاعه من أساس واقعه الاجتماعي ، لا ينجم عنه غير عمل عقيم ؛ لأن إلغاء المضمون يجعل من الفن عملاً مجرداً من الحياة ومحكوماً عليه بالفناء . أو على حد قول جان إيلول Jean Ellul : « استبعاد المضمون من الفن هو في الواقع استبعاد حقيقة « لماذا عاش الإنسان ؟ » ، إنه يعني إلغاء الوجود الإنساني » .

وبما أن الشكل بمثابة اللغة التي يصاغ بها حوار المضمون ، فلا بد له من متابعة كل متغيرات ذلك المضمون الذي يعبر عنه . فالشكل والمضمون هما في الواقع قطبان لوحدة واحدة ولا يمكن فصلهما ، كالروح والجسد بالنسبة للإنسان . إذ إن فصل أحدهما عن الآخر يؤدي إلى عنصرين مختلفين غير ذلك الكائن النابض بالحياة . إن

وحدة الشكل والمضمون ؛ لهي ضرورة حيوية لا بد منها لتمتد جذور العمل الفني إلى أعماق الواقع الاجتماعي وتعبر عنه . وإلغاء المضمون بذلك العمد في الفن الحديث يؤدي به بلا شك إلى مجرد حقل تجارب جريا وراء اختلاق بدع جديدة من الأشكال الزخرفية . فالإلغاء المضمون أو هدمه يؤدي حتما إلى إلغاء أو هدم الشكل دون تحقيق أي إضافة . والأمثلة على ذلك لا حصر لها . ولقد تم فصل الشكل عن المضمون في الفن الحديث عمدا ومع سبق الإصرار بغية تحقيق مخطط تدميري بعينه كما سيتضح فيما بعد .

منذ مطلع هذا القرن ، يبدو وكأن هناك نوعا من التكرار ، أو من الإصرار الدءوب لفرض نفس الأنماط . ونفس وسائل التعبير . مما يدل على أن المقصود ليس التقدم أو التجديد الخاص بكل فنان أو بكل بلد ، وإنما المقصود هو فرض مجموعة من التصرفات المتكررة المتطابقة وكأنها طبعت من الكربون . فعلى حد قول جان كلير : « بعد خمسين عاما نرى بن Ben يقلد بيكابيا Picabia ، وشوفر Schoffer يقلد موهولي ناجي Moholy - Nagy ، وريمان Ryman يقلد مالفيتش Malevitch ، وبويس Beuys يقلد شفيترز Schevitters – ولا أتحدث هنا عن العديد من الفنانين الثانويين . إن هذا الفن الذي زعموا أنه فن الجديد دوما ليس في الواقع غير فن التكرار والتقليد ، لذلك ينجم عنه اليوم ذلك الشعور بالملل » (٢٦) .

وفي الواقع ، إنه ليس بملل قد يدفع إلى اليأس فحسب ، لكنه ملل يكشف عن إدعاءات مروعة ، أو كما يقول روبر ريه Robert Rey : « إن الفن التجريدي يفتح الطريق لكل الألاعيف التقنية ولكل إمكانات الاستسهال والزعم والعجز ، وكلها أصبحت من علامات أو من مزاعم العبقرية التي يفرضونها » (١١٩) .

إن هذه الظاهرة المنتشرة خاصة منذ الحرب العالمية الثانية قد أدت إلى تحولات جذرية في المجال الفني : فلقد أدت تلك العقوبات إلى تدفق سيل من الاتجاهات الغربية المبتذلة . ولا أدل على مدى التخبط في محاولات الهدم الفني من ذلك التابع الغريب لأسماء أكثر غرابة . ومن يحاول فهم هذا التداخل الشديد التعقيد لمسميات الفن الحديث سيلحظ تلك الرغبة الجامحة في التدمير ، وذلك الطموح إلى لفت

الأنظار اعتمادا على التحذلق والتزييف . ونذكر منها على سبيل المثال : ضد الطبيعة Antinaturalisme ، الشراسية Brutalisme ، البقية أو الترطشية Tachisme ، الميكا إستترم أو الجمالية الآلية Meca - Esthétisme .. دون إغفال العديد من الصفات التي يحددون بها معالم جديدة لأوصاف الفن ، وذلك مثل : الفن الفطري Art Naif ، والفن البدائي Art Primitif ، والفن العياني Art concret ، والفن الخام Art brut ، والفن اللاشكلي Art informel ، والفن الكهربائي Art kinétique ، والفن المتدمر ذاتيا Art Auto Destructif الخ . .

إن القائمة الكاملة لمسميات هذا السيل الفوار الشبيه بالفقاعات للمذاهب العابرة التي داهمت هذا العصر لتصيب قارئها بالغثيان .. ويكفي القول بأن عدد الكلمات المختلفة لوصف المذاهب التي اعتزت القرن العشرين قد فاقت المائة والخمسين ! مما يضع يدنا على « جدية » هذه الاختراعات وخاصة « جدية مخترعها » !

إن هذه التسميات المختلفة تتم عادة عن عمليات تزييف واسعة للواقع ولل كلمات والأفكار والأساليب لإخفاء اللعبة المستترة التي كانت تتم خفية ، حتى عن معظم الذين ساهموا فيها أو انساقوا إليها بحسن نية .

ولم تتوقف اللعبة شكلا عند حد اختلاق التسميات فحسب ، وإنما امتدت أيضا إلى الوسائل والمواد المستخدمة . فبخلاف الأشياء البالية اختار بعض هؤلاء الفنانين مادة الجالاليث Galalithe ، أو النيوليث Neolithe ، والزجاج الصناعي Plexiglan ، والمينا émail ، وألوان الصمغ Caséine أو الفينيل Vinyne ، والروبود Rhodoid ، بزعم الوصول إلى نتائج ضوئية أكثر شفافية . بينما أثر البعض الآخر - ولعلمهم أكثر تقدما - إدخال مواد أخرى كالقطران والرمل والزلط والتراب والجبس والأسمنت والرماد ونشارة الخشب ، أو بعض المواد السائلة أيا كانت ، أو الخشب المحروق والصفائح والحديد والجوت وما على شاكلتها من مواد ، وذلك تحت زعم خلق لوحات عقلانية اعتمادا على عناصر دارجة تعكس الواقع !!!

ولم يكن للمزايدة في لعبة التسابق على استخدام السخف أي حدود ، بما أن

بعض الفنانين قد لجأ إلى أحط المواد شأنًا لمجرد التعبير تضامنا مع ما أطلقوا عليه مذهب « مضاد فن التصوير » Antipeinture . ومن هنا نشأ فن القمامة Art de le poubelle ، واستخدام النفايات والمواد المتفنة والمأكولات الصناعية ، وتوج هذا الابتذال المهين بتمثال مصنوع من البراز الآدمي المجفف تحت عنوان « تكوين » !! وفي خضم هذه الفوضى العشوائية استعان بعض الفنانين بالإمكانات الكهربائية والإلكترونية والعقل الآلي وشتى إمكانات الضوء الصناعي الناجمة عن الوسائل المثارة صناعيا . في حين لجأ البعض الآخر إلى مجال الزخرفة الهندسية أو الاستخدامات المجازية لتعبير « كل شيء إذن مباح » ، مستعينين بشتى الأشكال التجريدية الناجمة عن مجالات التصوير العلمي واستكشافاته كالميكروجراف الإلكتروني ، وصور المسح الجوي ، والرفع الجغرافي أو الفلكي ، وصور الميكروسكوب الطبي !! ، وكله في نهاية المطاف « تجريد » وإن استمد كيانه من واقع مرفوض بالنسبة لهم ، ويا لها من لعبة .

وها هو « جان كلير » يرى فيما يتعلق بفوضى التجديد والابتكار : « أن آخر ممثلي الفن الحديث يضاعفون تنويعات اللامرئي إلى ما لا نهاية . ولكي يخفوا افتقارهم إلى الابتكار الإبداعي ، فإن كلمات الإطراء تتضخم بنسبة عكسية . فكلما كان العمل الفني هزيلا كانت كلمات تقديمه للجمهور أكثر تحذقا .. فكم كانت مجرد كسرة في النسيج ، أو خط واحد ، أو نقطة واحدة فحسب على سطح اللوحة ، سببا لسيل لا نهائي من الثناء المستخدمة فيه شتى المصطلحات الإنسانية ... إن هذه التصاوير الهزيلة تمثل - بلا أدنى شك - أحط ما أنتجه الإنسان منذ العصر الفيكتوري » (٢٦) .

وهنا أيضا فإن قائمة المسميات تمتد بشكل مؤسف للمجالات المتعددة . فمن محاولة الرسم « بالمسطرين » إلى تغطية الفنان لجسده العاري بالألوان ، إلى أن يتدحرج على اللوحة الموضوعة على الأرض ... مارين بشتى الوسائل الخبيلة تحت شعار « البحث عن الجديد » . وما أكثر الأمثلة والنماذج التي لا حصر لها والتي تستحق تعبيرا أكثر دقة لوصفها هو « التهريج » !!

ولربما كان هذا التهريج في الفن الحديث أقل أثرا أو أقل لفتا للنظر أو أقل هدمًا للقيم لو لم يكن مصحوبا في الوقت نفسه « بكلمات أكثر الدجالين مهارة ، أولئك الذين ابتكروهم مدارس فن النقد الحديث » على حد قول هلين بارملان Hélène Parmelin (١٠١) . فلقد أدرك العديد من النقاد بأسف عميق أن العالم يخضع منذ منتصف القرن العشرين لما أطلقوا عليه « غزو الفنون القبيحة » تحت ستار كهنوت الفن الحديث . أي ما لا يمكن أن يدركه سوى أولئك الخواص الذين انصهروا في بوتقة هذا الشكل الرزي وتأهلوا للدفاع عنه ومسايرته .

وفي حقيقة الأمر ، فلقد تعمد هؤلاء النقاد تمهيد الطريق وقيادة عملية فرض هذه الاتجاهات على الجماهير العريضة ، بأوسع ما في تعبير « الفرض » من معان .

لم يعد هناك - ونحن في أواخر هذا القرن - من يجهل الحالة المؤسفة التي وصل إليها الفن الحديث ، فالمرء لا يكاد يلاحظ عبر حقب متعددة أي بارقة لعمل فني يطفو على سطح الطوفان الجارف ؛ مما يبدو معه الأمر وكأن الروابط العميقة التي نسجتها القرون والأجيال قد تبددت إلى غير رجعة !

ومع ذلك ، فلم يحظ فن التصوير طوال القرون الماضية بمثل هذا التقدير أو الوجود على الساحة الاجتماعية وبمساندة السلطات المسئولة . فكم من الإمكانيات الهائلة قد تضافرت لتتغنى بهذا الوجود ، كالاحتفالات الرسمية ، والمتاحف ، والمعارض المحلية والدولية ، والمسابقات والمعارض الشاملة والكتب والمجلات المتخصصة والأبواب الثابتة في الجرائد والمجلات والبرامج الإذاعية والتلفزيونية والأفلام التسجيلية وأفلام السير الذاتية ولقاءات النقاد والمؤرخين والإحصائيين والهواة ورجال المال والاقتصاد وسמاسة البورصة وما إلى ذلك .

أي أن الدور الذي قامت به شتى الوسائل الإعلامية كان شديد الاتساع عميق الأثر . ففي خلال العقود القليلة الماضية ، استطاع تأثير الوسائل الإعلامية أن يُدخل الفن الحديث في نطاق الحياة اليومية وأعماقها ، ليصبح قضية عامة . وهكذا قامت وسائل الإعلام بدورها الفعال والمؤثر لربط الكيان الفني بالوضع الاقتصادي والسيطرة السياسية .

ومن ناحية أخرى ، ها نحن نرى كيف أن هذا النشاط الجماعي المكثف لم تعرفه أي حقبة سابقة في تاريخ البشرية ، كما أنها لم تعرف مثل هذا الانقسام التام بين تفاهة الأعمال الفنية وارتفاع أسعارها الجنوني . وفي مواجهة هذا الخلط المبهم ، وفي مواجهة هذا الفن الممزق ، كان الجمهور يقف غير مكترث . إنه يلقي نظرة عابرة ، ويهز كتفه ساخرًا ، فما من مقالة تبريرية أو أي مزاعم مغيبة استطاعت أن تجعله يقبل هذا الإنتاج الذي وصفه بالعتة والخبث .

إلا أن لعبة كسب الجمهور المتباعد كانت ضارية دعوبا !! لقد استطاعوا ترويضه ليلزموه بابتلاع ما قرروا فرضه عليه ، إذ كان لابد من إعادة تشكيل الذوق العام . ولم تترك أي وسيلة لملاحقته وتوجيهه إلا واستخدموها لينتهي به الأمر إلى استهلاك ما يفرضونه عليه . وهنا تكمن اللعبة الكبرى ، أو لعبة التحويل الكبرى التي تولاها نقاد الفن بالدعاية مستعينين بشتى الوسائل الإعلامية تحت قيادة تجار الفن وكبار المسيطرين على الاحتكار الفني .

والفن الحديث ، كما تكشف عنه الوثائق الحديثة ، ليس احتكارًا فحسب ، وإنما له جوانب أخرى خفية ، جوانب سياسية صهيونية ماسونية تابعة من الولايات المتحدة الأمريكية التي أدركت قيمة الفن فاستعانت به كعامل حاسم للتغيير الجذري للمجتمعات والشعوب ، فاحكمت حلقات لعبة الفن الحديث ، وتلك هي القضية التي يتناولها هذا البحث .

الفصل الأول

نظرة تاريخية

نظرا لتداخل الأحداث والمذاهب الفنية ، فلقد آثرنا اتباع التسلسل الزمني لكي ندرك تطور الفن الحديث بشكل أكثر موضوعية .

تعد أحداث السنوات المحيطة بعام 1900 شديدة التداخل بدرجة تصيب المؤرخ بالإحباط ! فمنذ بداية القرن ، نرى - على الصعيد السياسي - عملية سباق للتسلح ، تساندها - على الصعيد الثقافي - عملية سباق أخرى هي : عملية هدم الفن بالفن . أما على صعيد البحث العلمي ، فإن عام 1900 يشهد أبحاث بيران Périn حول الذرة وتفتيتها .

وفي المجال الفني ، يصعب اختيار فنان يمكنه تمثيل هذه الحقبة ، إذ إن هناك نوعاً من الانبثاقات الجماعية في كل مكان . فقد اختفى جهابذة الماضي ولم يعد على الساحة الفنية على حد قول روبير ريه Robert Rey « سوى بعض المتحذلقين وعلى رأسهم جيوم أبولينير » (119). أبولينير الشاعر الفرنسي الذي قال عنه فلس فلوران Fels Florent : « كان مبهورا بحياة باريس وجماعاتها الأدبية فيما بين عام 1909 و 1910 ، حيث كانت تسود الرمزية إلى جانب المفاهيم الجسورة لجماعة « الروزيكروشن » (Rosecrution) والمفاهيم الصارمة للفوضوية الذاتية ، وسط دخان الغليون واحتساء الخمر في ميدان رافينيون ، والمناقشات الحامية في مونبارناس . إن مزاج جيوم أبولينير كان يستجمع ما يسمعه ، ويمتصه ليكرره عبر خياله في أكثر التعبيرات جرأة ولفاً للأنظار » (54) .

ويحتوي هذا النص على قيمة مزدوجة : فهو من ناحية يعكس الجو الذي نشأ فيه الفن الحديث ، ومن ناحية أخرى يستوقفنا تعبير « الروزيكروشن » ؛ وهو تنظيم سري ارتبط آنذاك بتنظيم الماسونية ، الذي ستعرض له فيما بعد ، والذي يبدو وكأنه المحرك الخفي لكل هذه اللعبة الفنية المزعومة .

وفي عام 1907 قام موتريوس Mutherius بتأسيس الأشغال الفنية الألمانية

Deutscher werkhunst لتقييم الصلة بين مجالي الصناعة والأبحاث الفنية مما يحدد أولى خطوات إدخال الفن في مجال التصنيع .

وفي حوالي عام 1910 ، ظهر عدد من رواد الفن التجريدي . وتألفت هذه النظريات أساساً في مدينة موسكو حيث اجتذبت في تيارها جيلاً بأسره قد تاه في أبعاد هذه المغامرة . وهنا يقول جان كلير : « يبدو أن تعبير الطليعة الفنية قد استتب ، بما أنه استقر في طليعة سياسية عليها أن تسبقها وتضيء لها الطريق » (26) .

وفي واقع الأمر ، فإن الفن الحديث ، منذ ظهوره ، يبدو مرتبطاً بالسياسة ، كما يبدو وكأنه يقوم بدور محدد هدفه التمزيق الكامل للمجتمع الإنساني . وإن كانت هذه المهمة ستختفي تحت اسم أو صفة « التغيير » ، فإن هدفها في الواقع كان : « التدمير » .

ولم يكن ريمون - ديسانى Ribemant - Dessaigne يتحدث جزافاً عن الحقبة فيما بين عامي 1913 و 1914 عندما كتب يقول : « يمكن القول بأن المراهنات قد تمت ، وأن الكرة تتجه نحو علامة الصفر في كازينو القمار الفني الكبير . وذلك رغم بناء النظريات المحمومة المشتتة والرامية إلى إعادة البناء الشكلي لما كانوا يهدمون في الواقع . إن كل شيء قد تم الاتفاق عليه مسبقاً . وقد تحدد أن يكون الفن علامة الصفر الكبرى لكل اللاعبين . وكانت الخسارة في كل مكان . أو بقول آخر ، كل الذين لعبوا للخسارة كانوا هم الراجحين ! » (122) .

أي أن حقل التدمير هذا الذي شمل كل الفنون ، بل كل القيم ، كان معداً مسبقاً مع الأسف ، وهو يمثل جزءاً من ذلك التدمير الإجمالي الذي كان يتم الاستعداد له .

وإذا ما كان عام 1914 يمثل ، من الناحية السياسية ، إعلان الحرب العالمية الأولى ، فإننا نرى من الناحية الفنية ظهور أول تصدع باختلاق مذهب الفن للمسبق التجهيز Ready made أو الأشياء السابقة التجهيز والمستخدمه عنها في الفن ، ومذهب الفورتيسم Vorticism أو الدوامية ، الذي أدخل الفن في الحياة الصناعية .

كما يشهد ذلك العام نفسه المزاد العلني المعروف باسم « جلد الدب » *Peau de l'ourd* المزاد الذي ظهرت فيه لأول مرة أعمال للفنانين الحوشيين والتكعيبيين ، وكانت أول مرة أيضا يتم فيها دفع مبلغ 20٪ من حصيلة المبيعات لكل فنان ، ويا لها من بداية للعبة .

ولا يعني ذلك أن الصلة بين الفن والمال ترجع إلى هذه الفترة بقدر ما يعني أن هذا المزاد العلني يحدد بداية الصلة الوثيقة بين تجار الفن لغرض الفن الحديث ، وبداية تكوين بورصة الفن التي ما زال نفوذها يتزايد حتى يومنا هذا .

وابتداء من عام 1917 سرى تعبیر خاطف عبر أوروبا ليعلن موت الفن الحديث . ومع ذلك فقد حظي بنفوذ غير طبيعي لم يحظ به أبدا أحد الموتى ، إذ تغير الميزان وانقلب بدخول الولايات المتحدة الأمريكية الحرب .

وهكذا ، ما أن أعلنت وفاة الفن الحديث حتى أُسندت إليه مهمة تغيير إيقاع الحياة اليومية ، ليصبح من العناصر الأساسية في تغيير المجتمعات والأفراد في الاتجاه الذي تفرضه السياسة النفعية الأمريكية والمصالح الاحتكارية والأيدي الخفية في هذه اللعبة المحكمة الصنع والسابقة التجهيز .

وما أن انتهت الحرب العالمية الأولى حتى انهار سوق الفن المعروف باسم « الفن التقليدي » انهيارا مذهلا ، واختفى تماما من الساحة الفنية . بينما تضافرت جهود فريق من الفنانين بغية فرض المذاهب الحديثة . وسرعان ما سيصبح هذا الفن الجديد سلعة للمضاربة مثله مثل الجبن والسلع المختلفة من النيذ إلى الحديد !!

وفي خضم أحداث فترة ما بعد الحرب ، حدث تغير جذري في المجتمع الفرنسي تجاه الرواد : إذ أصبحت القيم الملعونة هي القيم الاجتماعية السائدة . وتم إنشاء سوق للفن في مبنى درووه *Hotel drouot* . وكان على بلييه *Bellier* ، السمسار المشتم ، تنظيم جلسة مبيعات كل ستة أسابيع ؛ جلسات يتم خلالها بيع نصف اللوحات ، وشراء النصف الآخر ! ، وكانت جلسات المزاد هذه سببا لانتقادات عنيفة ، كتبت عنها ريموند مولان *Raymonde Moulin* في بحثها عن « سوق الفن الفرنسية »

ثقول : « لقد كانت عمليات غير نظيفة ؛ لأنها مختلفة مسبقاً ، وبذلك استطاعت أن تحتل مكانة في النظام الاقتصادي الذي انتهى بإضفاء قيمة تجارية محددة للأعمال الفنية الحديثة » (91) .

وتعد الحقبة التالية ، من 1929 إلى 1939 ، ذات أهمية خاصة بما أنها شهدت نوعاً من تغيير البيادق ، وإعادة التنظيم على رقعة الواقع ، حتى تتم عملية الهدم هذه بشكل أدق . فابتداءً من عام 1929 توقفت عملية النشاط التجديدي ظاهرياً لفترة بعينها سرعان ما ستعود بعدها أشد وطأة . واعتبرت الأشكال الفنية المتدنية التي روجوا لها في الحقب السابقة وكأنها أصبحت قيمًا فنية مستقرة ، حان الوقت لاختيار ما هو عالمي منها ، أو ما تم تحصيله !! « ففي بعض البلدان مثل إيطاليا ، وألمانيا ، والولايات المتحدة الأمريكية ، طوّل الفنانون بالالتزام بفن سهل القراءة ، في تناول الأغلبية ، على أن يعبر ويعرض - في الوقت نفسه - القيم والمفاهيم الخاصة بالدولة التي أنتج فيها » (جان لود 76) . وكانت الأزمة الاقتصادية العالمية قد بدأت تلقي بظلالها .

بدأت أولى الظواهر الاقتصادية العنيفة لهذه الأزمة تتضح في أكتوبر عام 1929 ، وتبلورت في شهر نوفمبر ، حينما انهارت بورصة نيويورك في الخامس والعشرين من شهر أكتوبر ، والمعروف بيوم « الخميس الأسود » ! ومن المظاهر المتناقضة مع ذلك الحدث والتي تشير بجلاء إلى مكونات لعبة الفن الحديث وصناعاتها ، أن مجموعات الأقتناء الكبرى بدأت تتكون خلال هذه الفترة وخاصة في أمريكا ، بواسطة من يمتلكون السيولة المالية .

وكان لهذه الأزمة الاقتصادية التي امتدت إلى النمسا وأوروبا الوسطى (لكنها لم تمس فرنسا إلا في عام 1932) آثارها وانعكاساتها الفورية على سوق الفن . وما أن قامت الحرب العالمية الثانية واحتل العديد من بلدان أوروبا ولم يعد يحق لغير فنانين البلد المحتل أن يقوموا بعرض لوحاتهم ، حتى تحولت اللوحات آنذاك إلى قيمة استثمارية . وإن أدى الكساد الشديد الوضوح إلى إغلاق أكثر من نصف القاعات الفنية وفسخ العقود المبرمة مع الفنانين . مما أدى إلى ظهور أسمائهم في كشوف العاطلين .

لقد كان شبح البطالة قد مس العاملين بأوروبا ابتداء من الثلاثينيات وامتد تدريجيا إلى كل أنحاء العالم . وامتد أثره بضراوة على البلدان الصناعية ، ليفرض خيبة أمل ساحقة على كل الذين آمنوا بتحرير الإنسان بفضل التقدم العلمي ، وتصوروا نهاية عصر العبودية بفضل الآلة ؛ العبد ! لكن ها هي ذي الآلة وقد استعبدت الإنسان بدلا من أن تحرره . بل الأدهى من ذلك كله ، أنه ما أكثر الذين سيزداد حرمانهم من العمل بعدما أدت الآلة إلى الاستغناء عنهم . وفي حقيقة الأمر لا يمكن البحث عن سبب هذه الفاقة لا في فكرة التقدم ولا في موضوع الميكنة ، وإنما في كيفية استخدام النظام الاقتصادي - السياسي لها .

ومن جهة أخرى ، بدأ التغني بالميكنة وبالتقدم بشكل واسع خاصة في الولايات المتحدة الأمريكية . وكان لهذا الموقف المتناقض أصدأوه الواسعة في تيارات الفنون التشكيلية . وسرعان ما سيصبح منهج المستقبلية Futurisme ، الذي ساد في مطلع القرن في مرحلة ازدهار الفن الثوري في روسيا ، الحليف الثقافي للفاشية في إيطاليا .

فوجد فن التصوير نفسه أمام مفترق طرق : فمن جهة : ظل البعض يؤمن بفكرة التقدم العلمي ، والبحث عن تعريف ميكنة الحياة والقواعد الفنية ، ومن جهة أخرى : بدأ التجريد وكأنه الوسيلة الوحيدة لتصعيد الآلية ، وذلك بتفضيل حالة التعبير « الصافي » . ولسنا في حاجة لأن نذكر - في ضوء المعطيات السالفة وما سنزيده عليها - أن تعبير الصفاء تعبير جد مضلل في لعبة للفن أبعد ما تكون عن النقاء والصفاء وما أكثر الأيادي الملوثة التي تحركها .

ومع ذلك ، فإن إيقاع الميكنة حتى في التشكيل الجديد والذي استمر جنبا إلى جنب مع التجريد ، حط من شأن الإنسان والأشياء ليعدهم عن السياق الطبيعي لها . وأصبح إيقاع الآلة المتقطع ، الخالي من الإنسانية ، هو العنصر والحدث الأساسي الذي له معناه في هذه الفترة .

ومن الطريف متابعة الحركة المكوكية بين الفن والحياة ، في هذه الفترة ، وملاحظة كيف حاولت تغيير وتبديل مظاهر الحياة اليومية بأي. ثمن !

إن الانطلاقة التكنولوجية لم تكن مطلوبة آنذاك في مجال التسليح فحسب ، بل استخدمت لتنفيذ أغراض كانت السياسة - يقينا - بعدا أساسيا فيها . ولنكتفِ بالاستشهاد بالإذاعة على سبيل المثال .

ففيما بين عامي 1930 و 1939 ازداد استخدام أجهزة الراديو وانتشرت بين الناس بشكل واضح . ولا تكمن أهمية الظاهرة في تحليلها من حيث الكم ، وإنما في مغزاها السياسي الأكثر أهمية : فسرعان ما أصبحت الإذاعة هي الوسيلة الترفيهية الأساسية خاصة بالنسبة للطبقات التي ليس بوسعها التمتع بأي وسيلة ترفيهية أخرى .

ولقد عبر الأديب الفرنسي بول فاليري Paul Valéry عن هذه الظاهرة بنظرة ثاقبة في بحثه المعروف باسم « افتراض » Hypothèse ، والذي يتحدث فيه عن سرعة وسائل الإعلام . إذ إن الأثر الناجم عن التقدم التقني باستخدامه للإذاعة كوسيلة إعلامية ، قد أدى إلى إلغاء المسافات ومعايشة الأحداث في حينها ، فها هم الناس يحاطون علما بها لحظة وقوعها أو بعدها بقليل ، وعبر هذه الوسيلة التي تبدو في ظاهرها ترفيهية وثقافية ، أصبح من الممكن للحكومات أن تسيطر عن بُعد على المستمعين ونفسياتهم . وبذلك أصبحت السلطة تمتلك أداة إقناع تسمح لها قوة فعاليتها بالسيطرة على عقول الجماهير وتوجيه فكرها . وهنا يقول بول فاليري :

« إن إنسانا مجهولا ما ، أو موظفا ما ، يمكنه أن يثير ويلهب عن بعد أعماق النفوس وأسس الحياة العقلية والعاطفية للجماهير ، ويفرض عليها آمالا واندفاعات ورغبات ؛ وذلك مثل الكرونومتر الموضوع في حقل ممغنط أو الخاضع لتغيرات سريعة ، دون أن يتمكن من يراقبه من أن يدرك المحرك الحقيقي له ، فهكذا وبنفس الصورة يمكن فرض القلاقل أو أي تعديلات مطلوبة على أكثر العقول وعيا وإدراكا بفضل تلك التدخلات التي تتم عن بُعد ويصعب كشفها » (133) .

ولا شك أن الإذاعة مثل التليفزيون ، تعد في عصرنا هذا ، من وسائل التأثير والدعاية والضغط ، لكنها تمثل في الوقت نفسه أداة مثالية لتشكيل الذوق العام والتحكم فيه ، وخلق أنماط متماثلة ؛ أي أنها وسيلة توحيد نمطي من الدرجة الأولى في يد

أجهزة الدولة . ومن المسلم به أن ما يقال عن الإذاعة والتلفزيون كوسيلة سيطرة وتوجيه ، يقال أيضا عن فن التصوير أو عن أي مجال ثقافي آخر يمكن للدولة أن تسيطر به عن مبعده وبوسائل غير مباشرة .

أما الظاهرة الجديدة ، الجديرة بالذكر ، والتي ظهرت في تلك الفترة ، فهي تجميع الفنانين في هيئات دولية . الأمر الذي يعد من أكثر الأحداث لفتا للنظر ، وبخاصة أنه يستند على أطر فلسفية وتنظرية تحتاج لإعمال الفكر والفهم للتعرف على ما وراءها .

ففي عام 1929 تم تكوين جماعة « الدائرة والمربع » (Cercle et carré) ، لتجميع كل المتتمين للفن التجريدي المتأثرين في مختلف بلدان العالم . وها هم معظم هؤلاء الأعضاء ينقلون إلى الجماعة المسماة « تجريد - إبداع » (Abstraction - création) والتي كانت تهدف إلى تكوين تنظيم تشكيلي ذي اتساع دولي . ولم يمض بعد ذلك غير عام واحد حتى أقيم أول معرض عالمي للفن التجريدي في باريس .

وتم تزين لحن الإنسان الجديد ببطانة لا حصر لها من النصوص والتعاريف ، جمعت في جعبتها معظم نظريات فترة ما بعد الحرب .

إن ما يميز هذه الحقبة الزمنية بالذات ، هو ذلك التدفق الغريب لعدد ضخم من فناني التجريد : فقد كانت المعارض تضم مئات الأسماء . إن هذا التدفق الفجائي في كل مكان ، وفي وقت واحد ، إنما يعكس نوعا من التوافق التنظيمي ، بقدر ما يعكس نوعا من الانتصار الذي أدى إلى نوع من « الموضبة » أو « التقاليع » تواكبت معها أعداد لا حصر لها من كتابات رسامي التجريد الذين يروجون لهذه « الموضبة » الجديدة ، ذلك أن حاجة هؤلاء الفنانين إلى توضيح أساليبهم الذاتية دفعتهم إلى إطار تنظيمي يستند إلى عديد من النظريات أدى إلى اختلاق موضبة التجريد التي سادت وتألفت في الثلاثينيات .

ومن الواضح أن طرح ومساندة الفن التجريدي باعتباره « موضبة » كان وثيق الصلة بنوع من البدع التي تنم عن مستوى اجتماعي معين ولا تقف عند « موضبة »

التياب وما إليها . ففي هذه الخلّة الدائبة الطنين ، كانت كل المجالات تتحرك في كل الاتجاهات بغية فرض التجريد على السوق المحلية والعالمية . وما من وسيلة تسهم في تحقيق ذلك الهدف إلا سلوكها .

إن ما تم في مجال الفن التشكيلي لشديد الشبه بما تم في كل المجالات الفنية الأخرى : تكرار أسلوب التحرك والتأثير نفسه ، لكن أصحاب ومؤسسات فلسفة التجريد وتنظيراتها لم يتنبهوا - لحسن الحظ - إلى أن أي بدعة جديدة قد تلفت النظر حيناً ، ثم تجذب أو تثير الانتقادات ، ومن ثم يكثر الحديث عنها وإثارتها ، وهكذا يألفها الكثيرون ويحاكونها ، فتتشر ، لكن سرعان ما تفقد بريقها ، لتصبح مبتذلة وينتهي بها الأمر إلى إثارة الملل ! ومن الملاحظ أن اللوحات التجريدية قد عرفت خط السير نفسه ؛ بدعة « الموضة » الموسمية نفسها للملابس وتقلباتها ، رغم التنظير والفلسفات المصنوعة والمؤسسات التي تساندها ! فلقد كان تدفق المذاهب الفنية يتم في دورات سريعة الإيقاع ، تتجاوز أو تتصارع وفقاً للتقدم الآلي المعاصر ، ثم تغوص في الصمت ويأفل بريقها و « موضتها » ، وتموت فلسفاتها وتنظيراتها لتعود من جديد في « موضة » جديدة وشكل جديد وتنظير جديد لمحتوى واحد وإن تعددت ألوانه وموضواته .

لقد كان العاملون في مجالي اللوحات والاستثمار - والمجالان متلازمان - يقومون بطرح فنانين أو ثلاثة ، سرعان ما تتوه أسمائهم وأعمالهم في غضون سنوات لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة ، وقد يتمتع هؤلاء الفنانون بنجاح سريع لكن لا أساس له ؛ لذلك سرعان ما يصبحون ضحية هذه الشهرة السريعة .

وكأن المعطيات التي كانت تجعل من الفن التجريدي نوعاً من « الموضة » ، هي نفسها التي أسهمت في الوقت نفسه في غرقه . لقد انتهى بهم المطاف فأخضعوا التجريد للتنظيم . وهكذا أصبح التجريد هندسياً وفقد قيمته المزعومة في البحث عن المطلق . ولم يعد الشكل المجرد خلقاً إبداعياً ، وإنما أساليب ووسائل خالية من أي معنى ، تعتمد كل مقاييسها على الجانب الخارجي أو الشكلي للعمل ، ولا تتوقف إلا عند سطح السطح ! وهكذا تمخضت الموضوعية المزعومة عن مجرد السهولة

والاستسهال . بما أن كل الذين انساقوا في هذا التيار - وبعضهم بحسن النية وتحت وطأة المد الدعائي والفلسفات المغلفة بألفاظ جزلة وكلمات غامضة - تصوروا أنه يمكنهم أن يتأهلوا بين عشية وضحاها ! مما أدى إلى أول موجة انحسار للفن التجريدي ؛ ذلك أنه لا يبقى في النهاية غير الأصل كشارة للغد .

وعلى الرغم من هذا الانحسار الواضح ، فلقد استمرت اللعبة لتنتقل في أماكن أخرى ، فبينما كانت الأزمة الاقتصادية العالمية في أوجها ، تضافرت جهود كبار التجار لنقل الساحة الفنية من باريس إلى نيويورك - أو على الأقل ذلك كان مظهرها الخارجي ، ألم نقل إنها لعبة مؤسسات متعددة الأوجه ؟!

ورغم أن بإمكاننا أن نلاحظ في هذه الأثناء أن ردود فعل الأزمة لم تكن واحدة بالنسبة لكل الفنانين أو بالنسبة لمختلف مجالات الإبداع الفني ، فإن اللعبة بقوانينها ومؤسساتها ما كانت لتهمز بسهولة . فقد تم نقل محور الساحة الفنية إلى الولايات المتحدة الأمريكية بنفوذها واحتكاريها الذين خططوا منذ البدء وتوجوا ذلك كله بإنشاء المؤسسة المعروفة باسم « موما » أي « متحف الفن الحديث » .

(Museum of Modern Art) ، وذلك في عام 1929 في مدينة نيويورك . وتبعه إنشاء « مركز روكفلر بنيويورك » New York Rockefeller Center ، حيث توالى بهما معارض الفن الحديث بلا توقف . وفي تلك الأثناء ، بدأ الفنان شاجال Chagall ، الغارق في القلق بسبب اضطهاد الألمان لأبناء جلدته من اليهود ، في إدخال العنصر الدرامي لليهودي « الهائم أمام المصلوب » في لوحاته !

وبعد عام 1937 ذروة الأحداث سواء في فرنسا أو في بلدان أخرى . فقد كانت ألمانيا تضرب الرقم القياسي في الإنتاج الشهري للطائرات : 350 وحدة مقابل 35 وحدة في فرنسا و 200 في إيطاليا . ومن جهة أخرى كانت الحرب الأهلية الإسبانية تثير ردود فعل عنيفة ، بينما الرعب يسيطر على موسكو بسبب القضية الثانية المعروفة باسم « السبعة عشر » الخاصة بالتخريب الاقتصادي . وفي هذه الأثناء تم تغيير

ميزان تحالف القوى بانضمام إيطاليا إلى جانب ألمانيا . أما في فرنسا ، فلم يكن ذلك التاريخ يعني سنة إقامة المعرض الدولي ، وإنما كان عام القلاقل في كل المجالات . ولا نذكر منها سوى الجبهة الشعبية والإضرابات التي يغص بها الواقع ، وصراع اليمين واليسار ، ولا يمكن أن نغفل تلك المكانة المتزايدة التي كان يحتلها اليهود في حكومة ليون بلوم Léon Blum التي اضطرت إلى تقديم استقالتها في ذلك العام نفسه .

لقد أطلقت إقامة المعرض الدولي للفنون والحرف في باريس عام 1937 العنان لطموحات الفنانين الذين مستهم الأزمة الاقتصادية ، إذ يبدو أن مشروعا ضخما قد احتل ذهن الفنانين الغربيين في أولى سنوات هذه الأزمة التي لم يطلقوا عليها جزافا اسم « العودة إلى النظام » . ولم يكن هذا المشروع يعني سوى الرغبة في إعادة تقويم العادات الاجتماعية بثورة إصلاح تشكيلي على الصعيد العالمي .

كان ذلك هو الهدف المعلن ، ولكن ، ترى هل كانت لعبة هذا البرنامج (الذي أعد سلفا مع سبق الإصرار والترصد بلغة القانون) تمر خلسة بالفعل ، وفي غفلة من الجميع ؟ إننا - مع الأسف - لا نعتقد ذلك فما أكثر الاتهامات التي ارتفعت اعتبارا من هذا التاريخ . ومن السهل متابعة هذا الإصلاح التشكيلي من خلال أعمال ومؤلفات الفنانين ذائعي الصيت آنذاك . فكل واحد منهم كان مدركا وواعيا لحقيقة أن : فترة ما بين الحربين هذه ليست في الواقع إلا حربا أخرى ! وهنا يقول فرنان ليجه Fernand Léger - والذي كان واحدا من جهابذة التجريد - بوضوح وعن دراية - : « إن إنسان العصر الحديث يجد نفسه من الناحية الاجتماعية في حالة لا تمت إلى السلام بصلة ، إذ إن الحرب الاقتصادية تطحنه بلا هوادة ؛ إنها حالة حرب لا رحمة فيها ، وهي أكثر قسوة من الحرب الحقيقية » .

لقد تميزت هذه الحرب الاقتصادية بوجود نوع من التماثل في المبادئ ، ونوع من المطابقة في الأهداف والأساليب بين رجال الصناعة ، والتجار ، والفنانين ، ووسائل الإعلام . إذ إن التوجيه الجديد للجماهير كان يتطلب وسائل نظرية جديدة ، تعد معداتها الأساسية التي استعان بها كل من الفنانين ورجال الدعاية وهي : المطبوعات ، والمشاركة ، والإيجاء ، والتوحد .

ومع الأسف لم يصبح التضافر الفني - الدعائي هو شاغل الفنانين وحدهم في الثلاثينيات ، وإنما انضم إليهم الكتاب والشعراء في موجة الشعارات الدعائية . وهكذا ، ولأول مرة يتم افتتاح جناح خاص بالدعاية في المعرض الدولي عرف باسم : « جناح الدعاية » .

ولقد كان هذا المعرض نوعا من المسرح الساخر ؛ مسرح تواجه فيه الماردان إذ كان الجناح الألماني في مواجهة الجناح السوفيتي ! ترى هل كان ذلك مصادفة تزيد من سخرية الأقدار ، أم تخطيطا من الإدارة الفرنسية للمعرض ؟!

أما على الصعيد الفني والأدبي ، فقد كان مذهب السريالية - الذي يعتبره الأديب الفرنسي سلين Céline « أداة طغيان ونصب واحتيال يهودية » - قد بدأ يخبو - بينما ارتفعت أصوات بعض الأدباء لتكشف وتدين بعنف تلك الحيل والألاعيب التي تضافرت لإحياء تنويعات لا حصر لها للعبة الفن الجديدة .

ولقد كانت أكثر الأعمال إدانة لهذه الألاعيب كتاب الأديب سلين والمعروف اسم « ثرثرة من أجل مذبح » . ويعد هذا الكتاب من أعنف ما كتب في كشف المؤسسات التي تحكم اللعبة. وإن اتهم بمعاداة السامية ، في فترة ازداد فيها الصراع ضد اليهود . وذلك ما سنراه فيما بعد .

وللحق لم تكن ثورة الأديب سلين ناجمة عن تحيز ما ، وإنما كانت ناجمة عن ذلك الوجود اليهودي في المجتمع الفرنسي بشكل لافت للنظر . إذ كتب يقول : « إنهم يقومون حاليا ، وتحت اللواء نفسه ، بغزو العالم ، وهم يدوسون بدأب وبضراوة لا حد لها على أبسط مشاعرنا ، وعلى فنوننا الأساسية والتلقائية ، كالموسيقى ، والتصوير ، والشعر ، والمسرح ، الخ . وذلك بمسخها وسحقها لإبادتها » (22) .

لقد كان سلين واعيا باللعبة مناهضا لها ، كاشفا لصناعها ومروجيها ، وكان طبيعيا ألا يسلم من هجومهم . ولقد حدث في ذلك العام نفسه ، عام 1937 ، تغير جذري في فرنسا ، وخاصة في الأوساط الأدبية ؛ ذلك أنه ما من كاتب - باستثناء

ندرة جد قليلة - قد أصبح قادراً على الحياة من معاشة قلمه . بل لقد اضطر العديد من الفنانين إلى تدوين أسمائهم في كشوف المثقفين العاطلين . ومن جهة أخرى ، لم يكن في وسع أي كاتب أن يطبع ويبيع عمله ، ولو في نطاق ضيق ، إلا إذا تناول أحداث الساعة ؛ مما يفسر تدفق السياسة في الأدب . وانتقلت الحرب المدنية إلى المجالات الأدبية إذ أصبحت الشتائم والانتهاكات تتطاير بين كتاب اليمين واليسار !! وكان ذلك الخلاف جزءاً من قانون اللعبة لتمزيق الأواصر وخلق أطر من التبعية .

إن ما يعنينا في هذا الموقف ، إنما هو توضيح جو التبعية الذي كان الكتاب والنقاد غارقين فيه . وهو جو يؤدي - بلا أدنى شك - إلى الانحراف المعنوي لكل الذين ألقوا بأنفسهم في مدح ومساندة الفن الحديث بشكل غير منطقي . وإن كان في ذاته منطقياً تبعاً للسياق والتاريخ والقوى التي تسانده .

ولقد تباطأ إيقاع الفن الحديث في فرنسا ما بين عامي 1939 و 1944 . وذلك لرفضه ونبذه وإدراك هشاشة قيمته وابتذاله للقيم الفنية ، إلا أن قيام الألمان بحرقه ، وبخاصة حرق الأعمال التي تمت مصادرتها في متحف جي دي بوم Jeu de Paume بباريس ، كان السبب الحقيقي في عودة بعض الفنانين ، ومنهم ديران Derain إلى التأثيرية الحديثة بأعمال عسيرة الهضم .

وفي هذه الفترة نفسها قام النازي بإغلاق « الباوهاوس » Bauhaus ، الذي تأسس في مدينة ديسو عام 1919 ، والذي كان ينشر أكثر الاتجاهات تطرفاً سواء في مدينة ديسو أو في مدينة فايمار التي انتقل إليها فيما بعد ، لكن ما أن أغلقه النازي في ألمانيا حتى أعيد إنشاؤه في مدينة شيكاغو عام 1937 تحت اسم « الباوهاوس الجديد » New Bauhaus !!

وبلي إنشاء الباوهاوس الجديد في الولايات المتحدة الأمريكية في العام التالي ، ظهور قانون « الدفع والتسلم » Cash and carry . وهو القانون الذي سمح بتزويد بريطانيا العظمى بالمعدات الحربية التي يتم دفع ثمنها فوراً . وهو القانون نفسه الذي

قام عليه الباوهاوس الجديد ، بل والنظرية النفعية الأمريكية كلها !

ولعام 1939 دلالة خاصة على الصعيدين السياسي والاجتماعي . فلا يشير هذا التاريخ إلى البعثة العسكرية الرسمية المرسلّة إلى موسكو فحسب ، ولا إلى الأزمة القائمة في الحزب الشيوعي الفرنسي ، واحتلال هتلر لتشيكوسلوفاكيا ، ثم احتلاله لبولندا ، ولا إلى الاتفاق الألماني السوفيتي ، والنجاح الساحق لفيلم « ذهب مع الريح » ، وإنما يشير إلى ذلك الحديث الذي دار لأول مرة بين إينشتاين وروزفلت حول الأسلحة النووية ، وبزوغ أداة تدميرية تغني الشعوب . وهكذا يتناغم تدميران : تدمير بالسلّاح النووي ، وتدمير بلعبة فن حديث يقضي على قيم الجمال ويشوه صورة الفن والإنسان .

وأثناء الحرب العالمية الثانية ؛ أي فيما بين 1939 و 1944 ، بدأ الوضع وكأنه قد تم بذر الفناين التجريدين عبر مختلف بلدان العالم . واستتبت سوق اللوحات بفضل وضع شديد الوضوح هو : تحديد القيمة أو الوظيفة الاقتصادية لفن التصوير . إذ تم تحديد قيمته كقيمة ادخارية وكقيمة استثمارية . وهنا تقول ريموند مولان عن سوق الفن :

« لقد أصبح فن التصوير قيمة استثمار ومضاربة لا بد من حمايتها من التضخم وإبعادها عن رقابة الدولة ، وذلك مثل الذهب ، والعملات الحرة ، وأوراق العقود في البورصة ، والنوعيات الأخرى من الأشياء النادرة الثمينة . ذلك أن اللوحة يمكن إخفاؤها وتبائها بسهولة ؛ أي يمكن أن تسلك طريقا بعيدا عن رقابة البوليس والقانون ، بل ويمكن للوحة أن تكون مجال تهريب على النطاق الدولي . ومما لاشك فيه أن الاضطرابات الاقتصادية ، والمكاسب غير المشروعة ، والعوز ، وترشيد الاستهلاك ، والبحث عن وسائل استثمارية يمكنها أن تدخل مجال اختلاسات مالية مما ساعد على توسيع نطاق سوق فن التصوير » (91) .

وما أن تضع الحرب العالمية الثانية أوزارها حتى تجتاح موجة من الانحلال مختلف المؤسسات الثقافية . وعرف فن التصوير تدفقا صاخبا من المحاولات ، والأبحاث

والمذاهب المتناقضة العابرة بصورة أو بأخرى . وأدى ذلك التأرجح إجمالاً إلى عزل فن التصوير عن تاريخه الطويل الممتد والراسخ . بنوع من الأساليب السابقة التجهيز .

وها هو معرض صالون الخريف لعام 1944 يمثل مراجعة شبه تامة لكل القيم المستقرة ليفسخ المكان لقيم التجارة والألعاب والتدهور . وبدأ يتجلى فن متدين منذ نهاية الحرب هو نقيض التراث ، أطاح بكل منجزات الماضي ليرتمي في أحضان مستقبل هائم غير واضح المعالم ، لكن من خلفه مؤسسات تدعو له وتدفعه لوجه آسن وتنزع فنانيه من خميلة قيمة الجمال لتكثر الأشواك التي ترحف على أفق الفن لتغيم سماؤه وتتبدد قيمه المستقرة .

إن فترة ما بعد الحرب تعد بمثابة نقطة تحول حادة في مسار فن التصوير . فالأشكال التجريدية – كما سبق أن أشرنا – لا تعرف أي استمرار وها هي تتناقض مع مفهوم التجريد السائد في مطلع الثلاثينيات . وهو تناقض تضح معالمه من خلال عديد من الأبحاث . وذلك العدد المتزايد من الفنانين ، والتغيرات التي خضع لها الشكل في العشرين سنة الماضية .

لقد بدأ الفن التجريدي وكأنه يصارع ضد عداء شديد ، وبدأ وكأنه سيتقهقر ، مستسلماً للضربات التي تصوب إليه من الخارج بجانب وهنه الذاتي ، إذ إن مذهب الدادية بتفكيكه ظاهرة الفن ، وبيتره بتلك العشوائية المسعورة قد ألقى بأنقاض القيم بعيداً بحيث أصبح من المستحيل التحدث عن أي نظرية ، وقد مهد لهذه الصياغات ذلك الموقف العالمي المعادي للألمان وبخاصة في الدول الأوروبية المحتلة . وإبانها كانت الأبحاث التجريدية مستمرة في الخفاء . وما أن أتى عام 1945 حتى أدت هذه الأبحاث إلى إقامة المعرض المعروف باسم « الفن العياني » (Art concret) . وفي الآن نفسه تم إنشاء قاعات فنية أخرى . وأصبح تداخل القيم الجمالية بالقيم المالية أكثر وضوحاً بازدهار السوق الفنية بين الاحتكار والمضاربة .

وهنا توضح رموند مولان : « أنه بينما كانت تتم عملية تحويل الفن إلى تجارة ، كانت تتم عملية ترويض الجمهور . كان هواة الفن يعرفون أن عبقریات أواخر القرن

التاسع عشر وأوائل القرن العشرين قد أثارت الفضائح دوما . فكان الإغراء شديدا بأن يؤخذ كل ما هو مثير للفضائح على أنه عبقرى . وبذلك أدى سباق السوق الفنية وانضمام بعض الزبائن الذين يعتمدون على سوابق تاريخية ، إلى التهافت الشديد على تلك الأشكال المغامرة للفن في فترة ما بعد الحرب » (91) .

ولا شك في أن تعبيري « تجير » و « ترويض » ليسا كل ما يجب تذكره من هذا التاريخ . إذ إن عام 1945 ، الذي بدأ بنشر الجيش الأمريكي لقتليعة « فتاة الغلاف » Pin up girl في العالم ، اعترته أحداث أخرى منها انتحار هتلر ، وانسحاب الجيش الألماني ، والجيش الياباني ، كما شهد قمة الدمار بتفجير أول قبلة ذرية ، تلك التي ألقاها الأمريكيون على مدينة هيروشيما ، مبيدين بذلك مائة وخمسين ألف نسمة دونما حاجة لما اقترفوه .

ولقد شهد ذلك العام نفسه مؤتمر يالطا الذي تقاسمت القوى العظمى العالم فيما بينها ؛ فأصبح لكل مذهبه ، وحقل معاركه وسلاحه ، سواء أكان ذلك معلنا أم لا . وهنا ليس من الغريب أن تبرز في الأفق تلك اللعبة التي تسود سماء الفن ، وبالمثل لم يكن صعبا أن نلاحظ كيف عرف الفن التجريدي صحوة حيوية بدخول الولايات المتحدة الأمريكية إلى الساحة بكل مفاهيمها .

وفي عام 1946 افتتح في باريس صالون الوقائع الجديدة ، وقد ضم حوالي ألف لوحة لا شكلية . ومنذ ذلك التاريخ تابعت المذاهب بلا توقف ، وفتحت الصحف اليومية والأسبوعية صفحاتها لمقالات النقد الفني التي راحت تتغنى بمدح التجريد . ويشهد العام نفسه انتشارا شديدا للسريالية في نيويورك . ويبدو أن سنوات الحرب - التي تمثل قطعا حاسما أو وقفة واضحة في تطور الحياة الفنية في أوروبا - قد استثمرت بصفة خاصة لتطور وازدهار الفنانين الأمريكيين ؛ فهذه هي مدينة نيويورك قد أصبحت المركز الفني الوحيد الذي ينبض بالحياة . وكما سنرى فيما بعد ، هاجر العديد من الفنانين الأوربيين إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، حيث سيلعب وجودهم هناك دورا فعلا في تغيير اتجاه الفنانين الشبان ، والذين سرعان ما انتهى بهم المطاف إلى رؤية لا معقولة للفن وعلى رأسهم بولوك Pollock .

وفي العام التالي ، سنة 1947 ، تم إنشاء جمعية فناني الطليعة المعروفة باسم « النادي » The club . وإن لم يتضمن عام 1947 ذلك الحدث الفني فحسب : لقد كان عام « مشروع مارشال » ، وحرب الهند الصينية ، ولا يمكن أن ننسى هنا أنه عام تقسيم فلسطين الذي سيتبعه في العام التالي إنشاء الكيان الصهيوني على الأرض العربية في فلسطين .

أما عام 1948 فيمثل عام المعارك على كل المستويات ... ومنها اغتيال غاندي ، وتعيين الجنرال الخائن تشن كاي تشيك زعيما للصين ، وحصار برلين ، واكتشاف اليورانيوم في الكونغو البلجيكي ، واختراع الأمريكيان للترانزيستور . إنها لعبة السياسة التي تصنع تلك الرموز الشائثة وتقضي على الشائخين بقدر ما تهتم بأدوات الدمار سواء في مجال الحرب الواقعية أو النفسية . وهنا يبرز التجريد كأداة دمار مساعدة بجانب اليورانيوم والترانزيستور . لكن - ويا لغرابة الظروف - ففي نفس فترة الانتشار المفروض هذه ، بدأ الفن التجريدي يتعرض لأعنف الهجوم والإدانة . فما أكثر الذين أدركوا اللعبة عن بعد وراحوا يتهمون الفنانين بأنهم « مبيعون » للأمريكان . إن مبولان Maublane ، وسلين Céline ، وجازافا Guazava ، وكوستون Coston ، وبيمجان Pemjean ، وجمبيل Guimpel ، وموكليير Mauclair ، ليست إلا بضعة أسماء من بين كثير غيرها تضافرت لتعلن وتدين لعبة الفن الحديث ، وقد أمسكت بالحقائق في أيديها . لكن ما أصعب الثمن الذي دفعوه لمجرد أنهم لمسوا الحقيقة وحاولوا الكشف عنها !

وفي الوقت نفسه ارتسمت في المواجهة معالم معادلة مكونة من ثلاث كلمات هي : « التدمير - الحرب - أمريكا » وهي افتراض سيتصدر الكثير من المعارك . وفي ذلك الجو الصاخب ظهر فن التصوير الحركي Action Painting ، كما سيلقبه الناقد اليهودي الأمريكي هارولد روزنبرج Harold Rosenberg في مقاله المنشور في مجلة « أخبار الفن » Art News بعدد ديسمبر 1952 . ويعد هذا المذهب بمثابة المساندة الأساسية التي ساهم بها الأمريكيون في الفن الحديث الذي جردوه من أي معنى أو منطق ولم يقف الأمر لديهم عند حد « التجريد - التدمير » ، بل تجاوزوه

إلى « الإفساد - التدني » والتقاليع التي تغيب عنها قيم جمالية حقيقية ، هبوطا بالفن والقيم معًا .

أما في فرنسا ، فإن التبدل قد تم بشكل سافر ، في لوحات الفنان الألماني المعروف باسمه المستعار « فولس » Wols ، والتي قام بتنفيذها فيما بين عامي 1946 ، 1951 . وقد زعم البعض أن الفن اللاشكلي قد وصل بالصيغ الجديدة إلى فجر ثورة جمالية لا مثيل لها .

وفي حوالي عام 1950 انتشرت بدعة استخدام اللون على اللوحة من الأنبوبة مباشرة . إلا أن هذا الأسلوب الحرفي الذي لم تسانده أي مشاعر انفعالية سرعان ما خبا في تكرارته . وإن انتهى الأمر في نهاية المطاف بأن ابتلع فن التصوير ذلك الطعم المسمى باللاشكلي والذي أفرغه ممارسوه من أي كيان أو محتوى ، وغدا الأمر أمر لعبة لألعاب لا تنتهي .

ومن الواضح جليا أن الفن الحديث ليس في الواقع إلا وسائل تقنية زخرفية ، خالية من المعنى ، وأنه لم يكتب له الاستمرار إلا بفضل تلك الأبحاث التشكيلية المزعومة المتضافرة والتي تساندها الدعاية الملحة والأموال المغلقة على لعبة مقصودة ، تهر بما تزعمه من تجديد ، وتجاهد كيلا تقع ضحية ضيق إمكاناتها وحدودها ، لذلك تبارى الفنانون في مضاعفة المواد المستخدمة وفي إخفائها أو مواراتها ، وذلك في محاولة اختلاق أشكال جديدة . ورغم هذا فإن العين البصيرة تستطيع أن تدرك أنهم كلما تكالبوا لتلافي الرتابة والملل ، غاصوا فيهما وظهر الافتعال في أعمالهم وتعددت ألعابهم في زخم لا يحصى .

وحيال هذا الكم الهائل من الإنتاج ومن المسميات ، لا يمكن للمرء إلا أن يرى مدى الخلط الفني الشبيه بقصر التيه .

إلا أنه على الرغم من ذلك الخلط وتدفق تيارات اللامعنى ، فإن اللعبة كانت مستمرة من خلال إغداق المؤسسات التي تديرها ، لطرح ومساندة « المهر » ، تلك التسمية التي راحوا يطلقونها على صنائعهم . وتعتبر حالة بولياكوف Poliakoff في

الولايات المتحدة الأمريكية من أشهر الحالات ومن أكثرها إيضاحاً : فبعد أن غاص بولياكوف في الإهمال والنسيان حتى من زملائه ، ها هو يظهر فجأة في عام 1954 . وهنا يقول راجون Ragon : « وسرعان ما بدأ يقيم الولائم والحفلات في منزله ... ثم عيّن سائقاً بقبة لسيارته الرولز رويس . وأخيراً اقتنى حظيرة خيل سباق مثل مواطنه تريتكوفيتش Teretckovitch . إن هذا النجاح الباهر جعل كثيراً من المترددين يتجهون إلى الفن التجريدي يأخذونه بعين الاعتبار » (112) .

وفي عام 1959 ، لم تكن أوروبا القلقة قد هدأت بعد . إذ إن تجارب القنابل الهيدروجينية قد بدأت عام 1952 . وأصبح الاتحاد السوفيتي يمتلك القنبلة الذرية عام 1955 ، وأنشأ في ذلك العام نفسه حلف وارسو . في مواجهة حلف شمال الأطلسي ، الذي كان قد تم توقيعه عام 1949 إلا أن ألمانيا الاتحادية لم تنضم إليه إلا في عام 1955 .

وفي ذلك الجو المتوتر على الصعيد الدولي ، يتم تحقيق تقدم منهل في تقنيات الأسلحة غير التقليدية . وعلى الصعيد الاقتصادي كانت اللعبة تتم بنفس الانطلاقة . وكأن هناك رباطاً عضوياً بين المستويات المتعددة لواقع بعينه .

إن الموقف الاقتصادي الذي تميز بغياب الضرائب على فائض رأس المال ، أدى إلى إنعاش صفقات المضاربة ، كما أدى - في الخمسينيات - إلى حُمى اقتناء الأعمال الفنية . ومن جهة أخرى ، أدى ارتفاع أسعار اللوحات إلى تعميم عقود الاحتكار وتحويل الفنانين التجريديين إلى تجار . ولقد بدأت عملية رفع الأسعار بشكل مفتعل فيما بين وِغِي 1945 و 1950 . وتوضح ريموند مولان الأمر قائلة : « وكانت عملية الرفع حاسمة ، سريعة ، ومتزايدة من شهر لآخر ، فيما بين عامي 1954 و 1956 . واستمر تصعيد الأسعار حتى عامي 1959 و 1960 ، إذ تعد هذه السنة أعلى ما وصل إليه الانتعاش الاقتصادي » (91) .

من الطبيعي أن تكون عملية رفع الأسعار حاسمة ، سريعة ، وملحوظة ، بما أن الشاء على العشوائيات ، وإيادة المهارات الفنية جعل من العمل الفني مجرد نتاج

للمصدفة والعفوية ، ولا وَغَى القوى الغامضة نتيجة للمخدرات وعقاقير الهلوسة ، كما أن البتر الإرادي لكل الروابط المنطقية والمهارات الفنية قد أصبح الناموس الذي وصل إلى ذروة الخلط في الستينيات .

إن « الفن الحركي » Action Painting ، « وفن الحدث » Happening Art ، و « الفن الجسدي » Body Art . إلخ .. ليست في الواقع سوى إبانة قصدية للفن والمعرفة والقيم الجمالية بعامة . ولقد تمت الاستعانة بأكثر النظريات خلطا للمفاهيم ، وأكثرها تداخلا وأكثرها لا معقولة لتفسير وتبرير وفرض « ثورة التجريد » أو ثورة الفن الحديث المزعومة . وهي الثورة التي تم تتويجها بغزو مدرسة نيويورك لباريس كما أسلفنا القول .

فقبل منتصف القرن ، لم يعد الموضوع الذي يقدمه الفنانون قائما على رمز شكلي أو لا شكلي ، أو مجرد ، وإنما الرمز إجمالا . فاستعانوا بكل الرموز وتنويعاتها التي لم يتم تصويرها ، وضاعفوها من المنطلق نفسه . مما أدى إلى مشكلة الآلية والتكرارية في الفن التشكيلي . وهي مشكلة أدت بوجدها إلى خلط جديد ، بل وإلى عمليات تزيف جديدة حالت دون المحافظة على وضوح رؤية تطور فن التصوير .

وما أكثر الفنانين الذين أعماهم ثناء النقاد القائم على مسايرة المألوف والذين وقعوا في الفخاخ المنصوبة ، فانساقوا عشوائيا في مجال العته ؛ إذ جهلوا المدى الذي يمكنهم معه استخدام الميكنة في الفن . وهنا يقول الناقد الفرنسي راين R . Rabbin : « بعد فترة من التردد ، ورغم عملية التسويق الهائلة التي أحاطت بالفنانين المضللين في الأبعاد الدنيا للفن ، أي في العملية الميكانيكية التي يعملون بها بأسلوب شبه مجنون ، فإن ذواقة الفن التشكيلي الحقيقيين تبينوا أخيرا خلف هذه المعدات والمواد المثيرة للدهشة أحيانا ، تلك الأشكال القديمة للتجريد ، بل وما هو أكثر من ذلك ، تلك الأشكال التي سبق واستهلكها مبتدعوها السابقون في الماضي البعيد » (111) .

ومع ذلك فقد استمرت اللعبة في تصاعدها .

فإذا ما كانت الخمسينيات تمثل مرحلة سوء التفاهم ، فهذه المسائل تطرح بمزيد من الحدة والوضوح بعد ذلك بعشر سنوات ، إذ إن الأزمة الجمالية التي تفجرت في حوالى الستينيات ، متوازية مع الأزمة التجارية ، كانت وراء الكثير من الخلط ، وإن تميزت بإدانة المذاهب الفنية التجريدية . « فاسرعوا بدفن الفن التجريدي الذي كان يبدو لممارسيه أنه بصحة جيدة » (111) .

وفيما بين عامي 1962 و 1963 عرف الفن التجريدي الانحسار بنسبة لا تقل عن 40٪ . ذلك ما أعلنته جريدة « لي فيجارو » Le Figaro الفرنسية في عددها الصادر في 6 أكتوبر 1962 ، وإن أضافت أنه : « لأول مرة يقام في متحف الفن الحديث في نيويورك ، معرض للفن الواقعي Figuratif . إذ إن أصحاب العديد من القاعات أصبحوا لا يساندون سوق التجريد إلا بشكل مفتعل » .

وانخفضت النسبة لتصل إلى ما بين 60٪ و 80٪ . وذلك كما يوضحه المقال نفسه إذ يقول : « رغم مؤامرة الصمت الذي تلتزم به قاعات العرض التي لا تود انتشار هذا الخبر قبل أن تنتهي من اتخاذ إجراءاتها . فمنذ الشتاء الماضي ، بدأ هواة جمع اللوحات - وهم عادة ما يكونون مجرد مضاربين - يتشككون في الأمر ، لقد بدأ الأمر يتضح في باريس . ألم نر على يد السمسار ريمس Rheims ، لوحات لكل من سيناك ورنوار ومونيه ترتفع أسعارها بشكل مدو ، بينما لوحة الفنان ماتيو ، التي كانت تساوي مليونين منذ قليل ، لم تجد من يقتنيها بمبلغ ثمانمائة ألف فرنك قديم ؟ ومنذ ذلك الوقت وإيقاع الحركة يزداد . وفي الوقت الراهن ، فإن سوق الفن التجريدي قد انخفض إلى ما بين 60٪ و 80٪ » .

ومن جهة أخرى . فإن ما نشرته مجلة « فنون » Arts في عددها رقم 888 ، بقلم شارمييه R. Charmet يتميز بأهمية مزدوجة ؛ إذ إنه من ناحية يكشف عن حقيقة الموقف ، ومن جهة أخرى يوضح الاتجاه الجديد . إذ يرى « أن الانتصار الرسمي للفن التجريدي كان واضحا تماما منذ عدة سنوات ؛ لذلك كان رد الفعل تجاهه عنيفا . وها هي المؤشرات تتضاعف لدرجة أن الظاهرة تأخذ شكل المد والجزر » .

« إننا نعرف الآن أن كبار هواة الفن الأمريكيين والذين لهم ثقلهم الشديد في السوق الفنية ، أمثال زوير لحمان Robert Lehmann ، وروكفلر Rockfeller ، وهانتنجتن - هارتفورد Huntington - Hartford ، ودانيال برايت Daniel Bright ، قد باعوا لوحاتهم التجريدية التي تعد بالمئات . إن قاعات العرض تفتح أبوابها في هذا الشهر ، ولا يمكننا عدم ملاحظة التقهقر الشديد لمعارض الفن التجريدي : إذ إن عددها أقل من ربع المعارض بعدما كانت تمثل ما يزيد على النصف في الموسم الماضي . ولقد تم منح جائزة مانجان Manguin الطليعية هذه الأيام . وكانت شروطها بالنسبة للمتقدمين لها جد واضحة ، إذ نصت على : « أننا نود منح هذه الجائزة لاتجاه واقعي ؛ لأننا نعتقد أن هناك تعبيراً جديداً سينشق في جيل الفنانين الذي نبحث عنه » .

« ولم تكن المؤشرات أقل وضوحاً لدى أصحاب النظريات ولدى النقاد . فلقد توصل واحد من جهابذة التجريد ، هو جورج دويت Georges Duthuit في كتابه العميق حول « الصورة المرضية » ، إلى إدانة جذرية للتجريد ، قوبلت بصمت حريص في الأوساط « الفنية » (42) . كما قام بازين Bazaine - وهو الذي كان واحداً من أعلام الفنانين التجريديين وكاتباً متعمقاً في نفس الوقت - برفض التشكيل بلا أي مواربة . وها هي صحيفة إحدى الصحف التي كانت تعد بمثابة منبر لأكثر الاتجاهات تطرفاً ، تكتب في عددها الصادر في 2 يوليو الماضي : « في عام 1962 يبدو أن نوعاً من التجريدية الدكتانورية قد كفت عن احتلال الساحة الرئيسية » .

« مما أثار العديد من التساؤلات : إلى أي مدى ستصل هذه المراجعة ؟ وما الذي سيحتل مكانة فن في حالة أزمة شديدة ؟ » .

وفي مواجهة لحمى الخمسينيات ارتسمت حالة حرص شديد منذ عام 1962 : فقد قل الإقبال على التجريد بشكل واضح . وكان الأساس المباشر لأزمة نهاية العشرينيات هو أزمة وول ستريت Wall Street بلندن والتي تبعها بعد ذلك

بشهرين ، في مايو 1962 ، حدث له مغزاه في قاعة عرض سوزبي Sotheby : إذ تم سحب لوحين تجريديتين من المزاد إحداهما للفنان ميرو Miro ، والأخرى للفنان ستال Stael . . وذلك لعدم تقدم أي مشترٍ لهما . وربما قال البعض إن ذلك أمر عادي ، إلا أن للمسألة وجهها آخر يرجع إلى أمر محدد له دلالة في عالم المضاربة والاستثمار ، هو : تخلي بعض كبار هواة الفن الأمريكيين مثل لحمان وروكفلر وبرايث عن مجموعات لوحاتهم التجريدية كما سبق أن رأينا .

وللوهلة الأولى يبدو وكأن ملامح اللعبة قد تقلصت ، إلا أن حقيقة الأمر - كما سيتضح بعد حين - هي أنهم تخلصوا من مجموعاتهم لخفض الأسعار في أوروبا ، ثم قاموا بفتح حوالي مائتي قاعة عرض في نيويورك لعرض أعمال الفنانين الأمريكيين ذوي الاتجاهات الأكثر تطرفا !!! إن اللعبة ما زالت مستمرة وملاحمها التي تغيب هونا تعود أكثر شراسة . فإذا ما كانت أمريكا تقوم حتى ذلك الوقت بدور المشتري ، وهي مزودة بقوة شرائية تفوق السوق الباريسية ، فهاهي قد أصبحت المورد لنفسها والمصدر الكبير لأوروبا ومختلف البلدان !

ولقد أثارت هذه القوى الأمريكية المنافسة الجديدة حملات مذعورة لم يسبق لها مثيل في الصحافة الفرنسية . وتمت إدانة هذه اللعبة الأمريكية بتنويعات شديدة من الاتهامات من قبيل : « الإمبريالية الأمريكية » ، « الطابور الخامس الأمريكي » ، « المؤامرات الخارجية » إلخ .. وعندما يختلف اللصوص يظهر جسم الجريمة ويتيح للمتابع أن يجد ما يدل على مصادرها .

إن ما كتبه بارينو A. Parinaud عام 1964 لشديد الوضوح : « إن فن البوب Pop'art أشبه ما يكون بسلاح سري أنجلو - أمريكي . ولقد لحق بعد عشرين عاما بنفس خط سير الكوكاكولا ، كمحاولة لأمركة العقول والعادات . إنها لمنافسة شديدة ، لا تقل إمبريالية ولا رحمة عن الحرب الباردة التي ستُحسم في غضون الشهور القليلة القادمة والتي ستحدد الكثير من الأشياء » (مجلة « جالري الفنون » العدد 18 ص 9) .

ومنذ ذلك الوقت لم تعد امركة العقول والعادات شيئا مجهولا او خفيا . فلقد شهد عام 1964 الكثير من المعارك بين مدرستي باريس ونيويورك . وسرعان ما لاح عقم هذه الاتجاهات المتزاحمة ، إذ تكشفت السهولة المفتعلة التي يعتمد عليها الفنانون الذين حاولوا الإثراء . ورغم ذلك ظل التجريد قائما وذلك بمساندة السلطات الرسمية في معظم البلدان . وقبلها دور تلك المؤسسات الخفية التي تمسك بخيوط اللعبة . وما أن اندلعت ثورات الشباب عام 1968 في كل مكان تقريبا حتى ارتفعت علامة استفهام كبرى تتساءل عن غاية المجتمعات الأوروبية ، بل وتتساءل عن جدوى الحياة نفسها .

ولقد أدى إلى هذا الهرج والضياع مسيرة طويلة من الإجهاضات ابتداء من آمال عصر النهضة إلى الوعود الزائفة التي قدمتها العلوم ، وإذ ببعضها يطور أدوات الدمار التي بلغت أقصاها في العقود الأخيرة من القرن العشرين . هذه الوعود كان من نتيجتها : تدمير الإنسان ، وتدمير البيئة بل وتدمير الحلم !؛ مما أدى إلى تلك الحاجة الماسة للبحث عن صلات جديدة بين الإنسان والإنسان (المجتمع) ، وبين الإنسان والطبيعة (المجال) ، وبين الإنسان والحلم (الأمل) .

ورغم أن مشارف السبعينيات قد شهدت عودة ما إلى أصول المهنة ، فإنها فصلت بين الشكل والمضمون وأهدرت قيمة المضمون لحساب الشكل ، وهكذا لم يدرك أصحاب تلك « اللعبة الدرامية - الهزلية » - كما أطلق عليهم جان كلير - أنهم أتوا على مقدسات المهنة وأصولها بقضائهم على الموضوع ، وبتفضيلهم العشوائية الهستيرية ، واستخدام التفاهات ، واستعراض الخزعبلات التقنية التي لا معنى لها . وها هو يقول في كتابه المذكور آنفا : « إن الفن الحركي التجريدي الذي ساد في سنوات ما بعد الحرب ، بدءاً من « بنخ » اللون الواحد إلى التجريديات الحديثة في السبعينيات . يمثل عملية ضمور واضمحلال للفن لا مثيل لها . إن كمّ المعلومات والخبرة التقنية التي تراكت عبر القرون قد انهارت خلال ثلاثين عاما ، لتصبح مجرد ردود فعل عشوائية . حقيرة . وما أكثر عدد الفنانين الذين أدركوا هذه الخسارة الضخمة وبدءوا يتعلمون اليوم المبادئ الأولية للفن (26) .

وبقدر ما كانت هذه الرؤية واضحة لدى أولئك الذين استنارت بصائرهم ، فإن صنّاع اللعبة قد نجحوا في بلبلة الواقع الاقتصادي السياسي ومن ثم ظهرت مواقف مختلفة لرجال السياسة حيال الأزمة : فلقد تنبأ بعضهم بالخروج من هذا المأزق ، وقال البعض إنها محنة طويلة المدى ، بينما راح فريق ثالث ينكر حتى وجود أي أزمة ! وتضافرت مع ذلك كله أزمة الطاقة ، ومشاكل البطالة والتضخم ، وعدم الاستقرار الاقتصادي ، والضغط التجاري إلخ ؛ فبدت الساحة الدولية وكأنها تمر بفترة إعادة ترتيب وتنظيم ؛ إذ انتقل مفهوم السياسة الجغرافية إلى ما أطلقوا عليه السياسة الفضائية الأكثر اتساعاً والأكثر شمولاً . وكان ذلك كله دافعا أكثر شحذا لاستمرار لعبة الفن والتي تمثل حجر زاوية في أيدي صنّاعها ، وإن دفعتهم الوقائع التي تفلت من خيوطهم إلى متجهات أخرى يستردون بها أي رقعة تخرج من أيديهم ، وهكذا كان عليهم أن يعيدوا ترتيب أوراقهم ، وبخاصة أن الدور الأمريكي كان قد تقلص نفوذه هونا بعد ما كان في الثلاثينيات أكبر القوى العالمية . لقد أفاق المجتمع الدولي على مشارف الثمانينيات وتجاوز مرحلة الشك في دور الولايات المتحدة الأمريكية وأصبح يشير إليها بالبنان كمتهمة أولى بسبب انكشاف أهدافها التي لم تعد تخفى على أحد .

لقد كانت الحضارة الصناعية الغربية في عام 32 تمر بأزمة حادة - كما سبق أن رأينا - إذ عانت من الضياع وغامت الرعوس واتخذ عدم اليقين فيها أحجاما رهيبية ، وأصبح القلق من الانعكاسات الأساسية التي تمخض عنها هذا النظام الصناعي المنهار تحت وطأة الأزمة الاقتصادية العالمية التي انعكست آثارها - عبر صنّاع اللعبة - على الثقافة والفنون بعامة ، وحظي الفن التشكيلي بعناية خاصة في هذا السبيل . وفي بداية الثمانينيات لم يكن الموقف مماثلا فحسب ، بل تجاوز التطابق ليقود أكبر فوضى ثقافية يمكن تخيلها .

لقد بدا كل شيء واهنا عابراً وضاعت أصول الأشياء ، بل لم يعد هناك أساس لأي شيء . لقد طغت النمطية الشكلية المفروضة في كل مكان تقريبا ، وهي نمطية تؤدي إلى ضياع الأصالة التقليدية لكل بلد بشكل غير ملحوظ . عملية تخمّر رهيبية

تثير دائما مشاكل الأمس ، بينما يتم ارتجال مشاكل أخرى لا تقل افعالا ، تساندها تنويعات لا حصر لها تتسلل بالإيقاع النشاز الجديد لتحكم من جديد قوانين اللعبة .

وهكذا أخذ فائض غريب من النصوص واللوحات يفرق السوق ، وهو فائض إنتاج لا يتسق والطاقة الاستيعابية للاستهلاك ، لكن هذا الفائض كان جزءاً من اللعبة التي تصاعد نجمها في سماء مليئة بغيوم التنظير والمال المنهمر على أرض الواقع ليدمر البقية الباقية من نسق القيم ويهدر كل ما يتصل بالجذور والأصالة . وكيف لا يكون الأمر كذلك وصناع اللعبة لا أصول لهم أو تأريخ* ، وكيف لا يكون ذلك مصير الفن التشكيلي وهو المستهدف والوسيلة معاً ، وكان الفن التجريدي هو الأداة والمسيرة .

* * *

إذا كان ذلك هو مثال الفن التجريدي إجمالاً وبعمامة ، فمن المهم متابعة مسيرته في أهم البلدان . حتى نتبين ذلك التشابه فيها والتماثل الذي يصل إلى حد المطابقة في وسائل انتشاره في كل البلدان على اختلاف أصقاعها .

روسيا :

وها نحن نبدأ بروسيا ، فلقد تميز الفن الروسي في القرن العشرين باتجاهات متباينة تأثرت بالموقف السياسي الاجتماعي للدولة .

ففي عام 1910 ، قام لاريونوف Larionov بتكوين جماعة طليعية عرفت باسم « فاليه دي كارو » Valet de Carreau . وفي ذلك العام نفسه ، قام كاندنسكي Kandinsky الروسي المهاجر إلى برلين بتصوير أول لوحة تجريدية . وفي هذه الفترة نفسها ، قام كل من ستشوكين Stohoukine ، وموروسوف Morosof ، وهما من كبار جامعي اللوحات الروس ، بشراء مجموعة كبيرة من فنانى الطليعة الفرنسيين ، منها لوحات لكل من ماتيس Matisse ، وبيكاسو Picasso ، وديران Derain .

* يرجع تاريخ الولايات المتحدة الأمريكية على سبيل المثال لأقل من ثلاثمائة عام .

وبدءًا من هذه الحقبة ، بدأ الفنانون الروس ينحرفون إلى أكثر التيارات جسارة وتطرفا . ومن الغريب ملاحظة أنه في بداية الثورة السوفيتية أخذت الحكومة تشجع هؤلاء الفنانين بترحاب وتسد إليهم مهمة قيادة المؤسسات الحكومية . وهكذا لعب كل من شاجال Chagall و كاندينسكي دورا هاما بإتاحتهم فرصة انتشار المذاهب التجريدية باتجاهاتها المختلفة ، وقاما بإنشاء متاحف لهذه النوعية من الفن ، وتم تكريس جماعات من الفنانين الداعين لهذه الاتجاهات .

وما أن أتى عام 1921 حتى غيرت الحكومة السوفيتية موقفها تماما بعد ما أدركت الدور التخريبي الذي يقوم به هذا النوع من الاتجاهات التي لا تتفق مع الدولة الجديدة . وهكذا تبنت مذهب الواقعية الاشتراكية لتدين الفنانين التجريديين ، لذلك أثر معظمهم اللجوء إلى المنفى سواء في فرنسا ، أو في ألمانيا ، أو الولايات المتحدة الأمريكية .

وليس من الغريب ملاحظة أن هؤلاء الفنانين كانوا من أصل صربي أو يهودي . وها هم يزدهرون ويؤسسون ما عرف باسم « مدرسة باريس » L'école de Paris . ولنذكر من هذه الأسماء على سبيل المثال : سوتين Soutine ، وكيكوين Kikoine وزاك Zak ، وبولياكوف Poliakoff ، وجاريل Garbell ، وشارشون Charchoune . وكلها أسماء تكشف عن مساهمة الروس البيض في ازدهار حركة الفن الحديث بعد خروجهم من بلدهم . الأمر الذي يتضح بجلاء عبر أولى المحاولات التجريدية وتطورها . والتي لعب فيها هؤلاء دورًا كبيرًا لا يمكن إغفاله .

فرنسا :

أما في فرنسا فقد عرف فن التصوير انفصالا متزايدا بين الجمهور والفنانين في أواخر القرن التاسع عشر . ولقد قام نابليون الثالث بحسم الموقف . حيال صرخات الاحتجاج التي أطلقها أعضاء لجنة التحكيم عام 1863 ، وقرر عرض الأعمال التي استبعدوها من العرض . وهكذا عرف جمهور « صالون المرفوضين » لوحة « الغذاء على العشب » للفنان مانيه Manet ، وهي اللوحة التي كانت تعبر

عن الفن الحديث آنذاك والذي تميز بالابتعاد عن كل ما يتصل بالواقع .
وفي عام 1874 ، يمثل المعرض الأول لجماعة التأثيرين أول شرح رسمي أو أول
خط فاصل في تاريخ تطور الفن الفرنسي .

وما أن أتى عام 1888 حتى كان جوجان Gauguin يقدم مذهب « السنثيزم »
أو التآلفية Synthétisme ، بينما أعاد سيزان Cézane بناء لغة فن التصوير من جديد .
تلا ذلك مذهب التأثيرية - الجديدة Néo - Impressionisme ، والرمزية
Symbolisme ، والناية Nabis ، ثم مذهب الحوشية Fauvisme الذي بدا في وقتها
أشبه بألعاب الصواريخ الصاخبة أو أكثرها صخباً في ذلك الوقت .

ولقد اهتز جمهور المشاهدين برمته في عام 1911 عند مشاهدة أول معرض
للتكعييين بزعامة كل من بيكاسو وبراك Braque ، وقد اكتفيا باستخدام البعدين
على اللوحة ، مستبعدين البعد الثالث ؛ مما اعتبر أكبر تطور ثوري تشكيلي منذ عصر
النهضة .

وما أن انتهت الحرب العالمية الأولى حتى تم فرض المحاولات التجريدية التي كادت
تختفي فيما بين عامي 1911 و 1912 . وعاد صناع لعبة الفن ليغمروا الواقع التشكيلي
بأشكال متعددة تستعيد أرضاً كانت قد فقدتها بقدر ما تستعيد اللعبة ضراوتها ،
وتظهر أسماء جديدة من قبيل مدرسة الفن الفطري Art Naif ، التي تدخل الساحة
بتجميع عدد كبير من الأنصار وإن كانوا يحملون الأسماء نفسها !!

لقد أحدثت الحرب شرخاً عنيماً ، سرعان ما تم استثماره وعلا الضجيج الصاخب
ليملأ السماء بغيوم مذهب الدادية Dadaisme ، الذي انتشر بشكل تخريبي على
الصعيد الدولي منذ نشأته . ولم تكن الدادية سلاحهم الوحيد آنذاك ، إذ تعد
السريالية Surréalisme واحداً من أهم المذاهب التي ظهرت في فترة ما بين الحربين ،
والتي انتشرت مثل الدادية على الصعيد الدولي . وابتداءً من ذلك الوقت اختفت
بعض القيم من المجال الفني مثل الوطنية ، والشخصية الذاتية ، والأصالة التاريخية ،
والتراث القومي : ولم يعد ممكناً تحديد أي فرق في الشكل أو في أسلوب التعبير

بين الفنانين في أي مكان ، فلتحمل اللوحة توقيع الألماني ماكس إرنست Max Ernst ، أو الكاتلاني جوان ميرو Joan Miro أو الروماني براونر Brauner ، أو الفرنسيين تانجي Tanguy أو براك Braque ، ما من شيء قد عاد يفرق بين أعمال هذا أو ذاك أو هذه اللوحة أو تلك غير قراءة التوقيع !!

لقد ضمت مدرسة باريس خليطا كبيرا كان جلهم من اليهود . ولا بد أن نذكر هنا أنه عندما تم تكوين هذه المدرسة في الربع الأول من القرن العشرين ، فيما بين 1905 و 1925 ، لم يتنبه لها أحد ، لم يعيروها أهمية تذكر؛ إذ كانت تضم عددا ضئيلا من الفنانين ، من أصل أجنبي هاجروا من أوروبا الوسطى ، إلى حي مونبارناس بباريس ، وإن ضمت شاجال Chagall وباسان Pascin ، وسوتين Soutine ، ومودلياني Modigliani ، ثم انضم إليهم بعض البولنديين مثل زاك Zack ، وكرينجن Krenegne ، وجوتليب ، والأكرواني مينتشن Mintchine ، والليتواني ماكس باند Max B and . وبين لنا شارمي Charmet في قاموسه عن « الفن المعاصر » : « أن جميعهم كانوا من اليهود » !!! (24) الأمر الذي لا يحتاج منا إلى تعليق لا يغيب عن فطنة القارئ دون أن نتهم بمعاداة اليهودية (التي نسلم بها ديانة) ، أو السامية (التي ترجع أصولنا إليها) .

وسرعان ما انضم إلى هذه الجماعة بقية الفنانين الأجانب المقيمين في باريس ، مثل بيكاسو نصف اليهودي ، وكل من جري Gris وفوجيتا Fougita ، اللذين ساهما في دعم هذه المدارس الحديثة وتكريس دورها . مما أدى إلى أن تبدو العاصمة الفرنسية وكأنها المركز الرئيسي الذي تدار فيه رحى هذه الاتجاهات لتبذر مصائر الفن الحديث ونخالته في أراضٍ جديدة تزرع فيها الشوك وتدمر قيمها .

لقد تأكدت ظاهرة إبادة الشخصية القومية بتكوين الجماعة المسماة « الدائرة والمربع » Cercle et carré ، والتي أشرنا إلى أنها تأسست عام 1939 ، وكان هدفها تجميع كل ممارسي الفن التجريدي . وتبع هذه الجماعة ، في العام التالي - تكوين جماعة أخرى تحمل اسم « التجريد - الإبداع » - Abstraction Création . لقد كانتا جماعتين مصنوعتين بأياد واحدة وإن بدتا متنافستين !!

وهكذا ما أن اندلعت الحرب العالمية الثانية وتهيأ الواقع لتحقيق أهداف اللعبة حتى تبارى الفريقان - كل بأسلوبه - في المزايدة والمغالاة في لغة التجريد . فكان الجمهور ينظر مصدوما ، ثم يدير ظهره لكل هذه الاتجاهات التي دخلت في لعبة جديدة مع النازية والاحتلال الألماني واستثمرت دعايتها بعد ذلك لتبالغ في تصوير معركتها .

وفي حوالي عام 1960 كانت هناك عملية فصل تام بين الجماعتين وإن توالى الجماعات التجريدية تحت مسميات متعددة في مختلف بلدان أوروبا ، وكان قانون صنّاع اللعبة يقوم في هذه الحقبة على أساس سيكولوجي يتميز بإيجاد صور من التعارض والتصارع بين التيارات المختلفة التي لم تع أن في التصارع البادي على السطح دعاية محسوبة ورواجا متحققا لأهداف واحدة وإن تعددت تياراتها التي أكسبها التنظير المتعدد الأوجه والصراع في ذاته إمكان البقاء ، وتحقيق الأهداف المرسومة بعناية في عالم تشكيلي غاص بالمتدني الذي تجذبه هذه الصراعات المحمومة عن الأصول الفنية الراسخة وتبحر به إلى هوة مالهها قرار . وهكذا تميزت هذه الحقبة بعدد لا حصر له من المذاهب التي تدير وتحكم حلقاتها الأصابع الخفية التي استترت خلف الصراع وصنعتة وروجت له . وليس غريبا - والحال هذه - أن تكون مدرسة نيويورك في هذه الحقبة نفسها وهي تحمل في كنفها شقي الصراع (المتوهم) والتجارة معا لينصهر في بوتقتها سباق مبادرة التجارب الفنية الآسنة على المستوى المحلي والصعيد العالمي .

ألمانيا :

أما في ألمانيا ، فيمثل مذهب « دي برك » Die Brücke ، أو القنطرة ، الذي تأسس عام 1905 ، نقطة انطلاق الفن الحديث . إن مؤسسي هذا المذهب الذي يشبه الحوشية إلى حد كبير ، كانوا ينوون الربط بين مختلف الاتجاهات المسماة بالطلعة آنذاك . إنها تلك الحقبة التي أصبحت فيها ألمانيا ، ولعدة سنوات ، من أكبر المستودعات الأوروبية لأعمال الشعوب البدائية .

وقبل ذلك بأربع سنوات ، قام كاندنسكي ، الروسي الأبيض الذي تنحس بالجنسية الألمانية عام 1928 ، ثم بالجنسية الفرنسية عام 1939 !!! ، قام بتأسيس مدرسته الشخصية عام 1901 والمعروفة باسم « فالانكس » Phalanx ، لكنه سرعان ما سيفضها عام 1904 ليقوم بجولة طويلة قبل أن يستقر في مدينة ميونخ ، حيث سيقوم بتأجير شقة واسعة ذات أربع حجرات ، وهناك في هذه الشقة ، سيكتشف لوحته المائبة الشهيرة والتي كان قد وضعها مقلوبة ، وهو إذ يراها بهذا الوضع المقلوب ، تتم له عن صرخة دهشة ، ليدعي بعدها أن هذه اللوحة بوضعها المقلوب هي ملهمته التي أوحى إليه بإلغاء الموضوع من فن التصوير !! وبذلك افتتحت لوحة الألوان المائبة هذه بداية عهد التخريب ، أو حكم التجريد كما يسمونه ، وبدأ هو بتكوين جماعة أخرى عرفت باسم « الفارس الأزرق » Der Blau Reiter .

وقامت هاتان الجماعتان بالاشتراك مع جماعة برلين المعروفة باسم « نيوسيزيسون » New Sezession بفرض الفن التجريدي في ألمانيا عام 1912 ، عندما أقاموا ذلك المعرض الشهير في مدينة ميونخ ، والذي تكدست فيه أعمال كل من بيكاسو ، وبراك ، وديران ، وديلونى ، ومالفيتيش ، ولوريونوف إلخ .

ولقد أدى الانهيار العسكري لألمانيا إلى تهيئة المناخ وانتهاز الفرصة من قبل صناع اللعبة كي تنتشر هذه الاتجاهات ويستقر دورها التخريبي . وفي عام 1919 قام الفنان جروبيوس Gropius بتأسيس « الباوهاوس » Bauhaus في مدينة فيمار - كما أسلفنا القول - ولقد قام بنشاط ضخم ومؤثر لنشر التجريد في مختلف الفنون ، وإن خضعت كلها للروح التركيبية Constructivisme ، وامتد تأثير مدرسة الباوهاوس هذه إلى العالم بأسره . إلا أنها اضطرت إلى الانتقال إلى مدينة دساو عام 1923 ، حيث قام النازي بإغلاقها عام 1933 .

وليس من الغريب ملاحظة كيف أن معظم هؤلاء الفنانين قد لجأوا إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، ثم كيف قام جروبيوس هذا نفسه بمساعدة كل من فاينجر Feininger و موهولي - ناجي Moholy - Nagy بتأسيس الباوهاوس الجديد New Bauhaus في مدينة شيكاغو عام 1937 . لقد كانت أمريكا - وبحق - أخصب

أرض للوafd الجديد ، لتعاون تتحد فيه الأهداف والفلسفة والرؤى ، وتذوب في خضمه وتحتفي المؤسسات التحتية ذات الهوى الواحد « تجارة بالفن (كأى سلعة) للتدمير » . وكان على العين البصيرة أن ترى في هذا التوافق الجديد أهدافه غير المعلنة التي لم يبد في سطحها غير قشورها التي يقول عنها شارميه على سبيل المثال : « إن طموح هذه المنظمة ، كما هو معلن في بيانها الافتتاحي ، يرمي إلى الربط بتوافق بين فنون العمارة والنحت والتصوير . بينما كانت نهاية البيان تحدد « إن هدفنا النهائي ، والبعيد المنال حاليا ، هو تحقيق العمل الفني التجميعي ، العمل الأعظم Le Grand Oeuvre - حيث لن تكون به أى فوارق أو تمييز بين العمل الضخم والعمل الزخرفي » (24) .

إن ما يلفت النظر ويستوقف الانتباه في هذه العبارة التي استشهد بها شارميه في نهاية البيان ، ليس ما تحويه من رغبة إذابة أى تمييز بين مجالين فنيين مختلفين تماما ، وبشكل مسبق متعمد ، وإنما تعبير « العمل الأعظم » Le Grand Oeuvre المكتوب بالأحرف الكبيرة ، وهو تعبير ما سوني بحث سنعود إليه فيما بعد . ألم نقل إن الأهداف المعلنة قد صرفت - حتى بعارضها - عن رؤية ما وراءها .

وفي كل الأحوال فإن وصول النازي إلى الحكم قد أنزل ضربة قاضية - غير مقصودة - بالفن التجريدي الألماني الذي اعتبره الحكام الجدد « فنا منحلا » وتم تحريمه . ثم قام النازي بحل مدرسة الباوهاوس التي هاجر أتباعها إلى الولايات المتحدة الأمريكية .

وما أن تضع الحرب أوزارها حتى يستثمر صناع اللعبة سنوات الضياع عبر إعلان محموم ومبالغ فيه لتصبح الخمسينيات نقطة تحول واضحة ؛ إذ إن أعمال ذلك الجيل ستندمج إلى الحركات التجريدية الدولية . وتكسب كل الاتجاهات التي صنعت تحت أعينهم - بما فيها تلك الاتجاهات التي مضت في شوط التطرف لما هو أبعد - نكسب أتباعاً مخلصين ، ما أكثر العيون المغمضة منهم والمنساقة والتابعة وإن ظنت أنها تبدع الجديد .

إيطاليا :

أما في إيطاليا ، فهي هي قبلة « المستقبلية » Futurisme تنفجر فجأة في عام 1909 . وهي الحركة التي بدأت في مجال الآداب ، ثم امتدت إلى المجال الفني التشكيلي . وحاول فنانون المستقبلية التعبير بشتى الوسائل عن الديناميكية المميزة للعصر الحديث ؛ فقاموا بعملية انفصال تام عما يمثل الماضي ، مستخدمين الألوان بشكل عدواني ، ومدخلين بعض العبارات أو الملصقات على لوحاتهم !!

وبهذا المذهب الفوضوي وجدت إيطاليا نفسها في طليعة الفن الأوروبي ، بقيادة ماريتي Marinetti الذي تزعم ثورة المستقبل !! ولقد اتجه أولا ليعلن عنها في موسكو عام 1914 ، ثم بعد ذلك بعشرين عاما راح يتغنى بها في برلين !!

وفي الوقت نفسه قام دي كيريكو De Chirico عام 1911 بالإعلان عن مذهبه في « التصوير الميتافيزيقي » Pittura Metafisica . وللحق كان دي كيريكو قارئاً نهماً لأعمال كل من شوبنهاور Schopenhauer وفاينر نجر Weininger ونييتشه Nietzsche . ولقد تخيل نوعاً من الفن يمكنه التعبير عن ذلك الجانب الغامض في الوجود الإنساني ، أي بالتعبير عن الجانب الشبحي للأشياء ، وها هو يقول : « لكي يصبح العمل الفني خالداً حقاً يجب أن يتعد تماماً عن كل ما هو إنساني ، إذ إن الصواب والمنطق يضرانه » ! ويا لها من عبارات تخدم صناع اللعبة ومحركيها .

لكن ما أن يأتي عام 1922 حتى يتفتت المذهب ليلتقي أعضاؤه من المصورين والشعراء في مذهب السريالية ، ويا له من تحول !!

لكن ها هم بعض فناني المستقبلية ينضمون في أعقاب الحرب العالمية الأولى إلى الفاشية . مما أدى إلى عرقلة تطور الحركة ، ومن ثم تبلور مذهب المستقبلية الثاني حوالي عام 1928 وإن لم يحقق ازدهاره إلا بابتعاده عن الخط الثقافي للفاشية وبالانضمام كلية إلى التجريد .

ومنذ عام 1933 بدأت معارض الفن الحديث تنتشر في إيطاليا ، إلا أن أول معرض شامل للفنانين التجريديين لم يتم إلا في عام 1935 . ومع بدايات معارك

الحرب العالمية الثانية بدأت قوة انتشار التجريد تعاني من بعض الجمود . وتم وقف المجلة الفنية « كورينت » Corrente (التي تأسست عام 1938 والتي تساند هذه التيارات) في العاشر من شهر يونيو عام 1940 ، عند إعلان إيطاليا على يد موسوليني مشاركتها لألمانيا في الحرب .

وكالعادة ها هي التجريدية تستعيد أراضيها المفقدة وتصل ذروة بريقها عام 1948 . ومع مطلع الستينيات عرف التطور الفني سرعة إيقاع فجائية مثلما حدث في أوروبا . لقد غاص الواقع في فيضان من التجريد احتل فيه مذهب البوب آرت الأمريكي مركز الصدارة .

إنجلترا :

أما في إنجلترا فلقد تمت محاولة القضاء على فن التصوير الأكاديمي في القرن العشرين مع تكوين « جماعة مدينة كامدن » Camden Town Group ، عام 1911 ، ثم « جماعة لندن » London Group عام 1913 .

وكانت الجماعة الأولى تهدف إلى العمل ضد موقف الفنانين والنقاد البريطانيين المناهضين للأفكار الجديدة السائدة في أوروبا . أما الجماعة الثانية ، رغم أن وجودها كان عابرا ، فلقد أدت إلى الانفجار الثوري المعروف باسم « الحركة الدوامية » Vorticism والتي كانت ترمي ، على حد قول مخترعها ويندام لويس Wyndam Lewis « إلى خلق لغة نظرية لا تقل تجريدا عن الموسيقى » .

ثم سادت أفكار وتيارات مدرسة باريس في إنجلترا في فترة ما بين الحربين . وما أن انتهت الحرب العالمية الثانية حتى وصلت أعمال فرانسيس بيكون Francis Bacon إلى ذروة انتشارها برغم كل ما تتضمنه من صور مقززة ، ومبتذلة ، ودافعة لليأس ، يدور معظمها حول الجنس وتخلص الإنسان من فضلاته الطبيعية !

وفي الخمسينيات، اتسع حقل النشاط الفني فجأة لتستقبله المدرسة الأمريكية بصخب واضح وحفاوة بالغة يشيان بما وراءهما . ومن الطريف والحال هذه أن يتم نطق لفظ « البوب آرت » Pop Art في لندن لأول مرة فيما بين عامي 1955

و 1956 ، ليتم نقله بعد ذلك إلى الولايات المتحدة الأمريكية مع كل الازدهار المدوّى الذي صاحبه .

وليس من الغريب إذ نتابع تطور مذهب « البوب آرت » أن نرى كيف أنه قد نقل الكثير من مبادئ الكولاج الدادي ، مع إضافة بعض الملامح الشعبية للمدن الكبرى ليختلقوا لأنفسهم نوعاً من الجذور وشيئاً من التاريخ أو الأصالة .

اليهود :

ورغم الأصابع الخفية التي نرى فيها بوضوح - ضمن ما نرى - مخالب الصهيونية (عبر اليهود الذين يعتنقونها) ، فإن المساهمة الثقافية للشعب اليهودي - كما اصططلحوا على تسميته - في مجال الفنون التشكيلية ، وخاصة في فن التصوير ، كان يفترض أن تكون ضئيلة للغاية . ويرجع هذا الافتراض إلى الوصية الثانية من الوصايا العشر ، والتي يجيء نصها في العهد القديم هكذا : « لا تصنع لك تمثالا منحوتا ولا صورة مما في السماء من فوق ، وما في الأرض من تحت ، وما في الماء من تحت الأرض » (العهد القديم ، سفر الخروج ، الإصحاح العشرون) * .

ويكأن المفهوم فترة طويلة أن هذا التحريم قاطع ، إلا أنه قد أثار فيما بعد العديد من التفسيرات التي أدت إلى مولد نوع من فن الأيقونات ؛ لذلك سادت - حتى مطلع القرن العشرين - فكرة أن اليهود « شعب بلا فن تصوير » (الموسوعة الدولية لفن التصوير الجزء الرابع) (124) وإن أدت الأبحاث التي أجريت في مطلع هذا القرن إلى الكشف عن مقتطفات بعض النصوص التي تبيح التصوير لكنها تحرم النحت .

ولقد بدأ فن التصوير اليهودي يتطور كمجال زخرفي في المعابد في العصور القديمة . وفي منتصف القرن الثاني عشر ، بدأت السلطات الحاخامية تمنع تصوير

* تجدر الإشارة هنا إلى أن فكرة تحريم فن التصوير وردت أساساً في الوصايا العشر للدين اليهودي ثم نسبت تلقياً عبر « الإسرائيليات » إلى الإسلام . إلا أن دراسة هذه القضية تخرج عن نطاق هذا البحث .

الحيوانات في المعابد . وانحسر عمل الفنانين إلى زخرفة النصوص العبرية . وكان أسلوبهم الزخرفي مطابقا للأسلوب الزخرفي للبلدان التي تقيم فيها الجاليات اليهودية .

ومع مطلع القرن التاسع عشر ، الذي يسمونه « عصر تحرير اليهود » ، نلاحظ خلطا كبيرا حول فن التصوير لدى الجماعات اليهودية المتفرقة فيما أسموه الدياسبورا (الشتات) ، وفي كل الأحوال فلقد حدث تغيير جذري حتى في تفسير النصوص المقدسة ، ما دام اليهود قد بدءوا يسهمون في مختلف التيارات الفنية في البلدان التي يعيشون فيها - ومن ثم بدءوا يطلقون نفثات مذاهبهم في مختلف الفنون ، التي يجمعها في النهاية ، ما اصطلح على تسميته بالتجريد ، « لعبة الفن الحديث » . وكانت لهم اليد الطولى في صنع اللعبة في مجال الفن التشكيلي .

ومع بداية القرن العشرين لجأ عدد كبير من اليهود إلى فرنسا ، وكان طبيعيا أن يصبحوا أعضاء شديدي الحيوية والنشاط في « مدرسة باريس » . ثم ساهم هؤلاء المهاجرون أنفسهم في إرساء قواعد عدة مذاهب وتيارات - كما سبق أن رأينا - وأخيرا قاموا بإرساء قواعد فن تصوير قومي صهيوني مع إنشاء دولة الكيان الصهيوني المسماة « إسرائيل » . وهكذا تلاشى التحريم الديني لخدمة الأهداف الخفية التي يستخدمون فيها العديد من الأبرياء لتدمير تاريخ طويل ممتد للفن بدعوى التطوير والتجديد ، وهدم القيم الفنية الأصيلة وتحويل الفن إلى سلعة وتجارة ودعاية ووسيلة انهيار لكل قيمة جمالية ، ومن ثم « أنسقة » القيم بعامه ... ويا لها من معركة شرسة سلاحها الفن التجريدي !

وهكذا تركزت مساهمة اليهود في الفن في إشباع روح المذاهب التي كانوا ينشرونها .

وإذا ما انتقلنا إلى الكيان الصهيوني في المسماة « إسرائيل » في فلسطين المحتلة ، فإن تاريخ الفن فيها يرجع إلى فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى ، حينما هاجر بعض الفنانين جريا وراء تحقيق الحلم الصهيوني . ولقد تم تأسيس مدرسة الفنون الجميلة « بيزاليل » Bezalel عام 1906 ، أي في ذلك العام نفسه الذي تم فيه تأسيس

« متحف بيزاليل الوطني »* في القدس والذي أصبح جزءاً مما سمي « بمحتف إسرائيل » ابتداء من عام 1965 .

وبعد الحرب العالمية الأولى تكون مناخ جديد مع حركة هجرة اليهود الواسعة . فقام طلبة مدرسة « بيزاليل » بإنشاء « جمعية الفنانين اليهود » عام 1923 ، التي تغير اسمها فيما بعد ليصبح « جمعية المصورين والنحاتين اليهود » ، وكان طبيعياً أن يرددوا المذاهب التجريدية نفسها وتقريرعاتها في الخمسينيات ، ألم يكن صانعوها وأصابعها الخفية هم أنفسهم أبناء جلدتهم ؟

ويعد إنشاء متحف تل أبيب عام 1931 حدثاً مميزاً في تاريخ فن التصوير بفلسطين المحتلة ؛ إذ إن كل المعارض المقامة فيه كانت على صلة مباشرة مع مدرسة باريس تحت زعامة سوتين .

وبعد استيلاء النازي على الحكم في ألمانيا ، ومع هجرة العديد من فناني أوروبا الوسطى ليستقروا في القدس ، كان هؤلاء القادمون الجدد من أولئك الذين تم تكوينهم في « الباوهاوس » أو في غيرها .

وفي غضون الحقبة الممتدة بين عامي 1933 و 1943 كانت كل أشكال الفن الحديث ممثلة في فلسطين** . وبعد وصول مارسيل يانكو Marcel Janco الذي كان واحداً من مؤسسي الدادية في سويسرا ، بمثابة حدث تاريخي عام 1942 . إذ قام بتأسيس ما أطلق عليه « قرية الفنانين » في « عين هود » ، وهي تعد من أكثر المراكز الفنية الحديثة نشاطاً .

* وهو المتحف المكتوب عنه في « دليل إسرائيل » أنه « هيئة تابعة للمنظمة الصهيونية العالمية وتدعمها الهيئة التنفيذية للمنظمة بالاشتراك مع الوكالة اليهودية . وتدعمه من الولايات المتحدة الأمريكية المؤسسة الثقافية الأمريكية الإسرائيلية !! »

** لم يشارك عرب فلسطين في هذه التجمعات ، فقد كان الوعي العربي في الثلاثينيات والأربعينيات في فلسطين شديد الإحساس بترائه ، ومن ناحية أخرى كان تواطؤ حكومة الانتداب البريطانية مع السكان اليهود على قلة عددهم آنذاك باعثاً للرية من عرب فلسطين ، زادها أواراً وضوح دلالة الحلم ، الكابوس الصهيوني ، وأخيراً كانت المواجهة مع الصهيونية في فلسطين عامة أساسياً في عدم مشاركة الفنانين الفلسطينيين في هذه اللعبة .

ولم تؤثر الحرب العالمية الثانية ، ولا صعوبة الاتصال التي فرضتها على أوروبا على الحياة الفنية لدى يهود فلسطين . ففي عام 1948 تم تكوين حركة طليعية جديدة باسم « آفاق جديدة » . ولن تكف هذه الجماعة عن تنظيم المعارض المخصصة كلية للتجريد طوال خمسة عشر عاما منذ إنشاء الكيان الصهيوني . وبذلك شاهدت الخمسينيات تكوين أول جيل من الفنانين الذين تم تكوينهم كلية في مدارس فلسطين المحتلة ، في خضم تعدد المذاهب التجريدية التي لم تكف منذ عام 1948 - وهو عام إنشاء الكيان الصهيوني - عن أن تكون هي بذاتها أشكال الفن السائدة المفروضة . وتلا ذلك ، في الستينيات ، نفس تدفق « البوب آرت » الأمريكي الذي ساد في مختلف البلدان .

وإذا انتهينا من تطور لعبة التجريد في الكيان الذي استولى على « أرض الميعاد » ذلك الوهم الذي حولته الصهيونية إلى حقيقة لتمارس أبشع استعمار استيطاني في التاريخ ، لدولة بلا تاريخ ، كان أبناء جلدتهم ركيزة الأصابع الخفية للقضاء على تاريخ الفن الممتد من قبل التاريخ ، وها نحن نكتفي في هذا الجزء بالإشارة إلى أمريكا التي يتسم تاريخ فن التصوير فيها بنفس حداثة تكوين البلد ذاتها . أي أنه يرجع إلى أواخر القرن الثامن عشر . ونظرا لأهمية الدور الذي لعبه على نطاق المجتمع الدولي ، ونظرا لصلته المباشرة والأساسية بأطروحة هذا البحث ، فإني أرجئ دراسة تطوره إلى الفصل الأخير حيث يتصاعد لحن أخير يكشف تنويعات النشاط . ويكفي أن أشير هنا إلى أنه في حقبة جد قصيرة ، في لازمن تقريباً ، انتقل تطور الفن الأمريكي من مجرد التبعية الساذجة في مذاهب الحضارات القديمة إلى السيادة المتميزة اعتماداً على التصدير والفرص . ويا لها من مفارقة تتم دوماً على أيدي أولئك الذين بلا تاريخ أو تراث لتشويه كل تاريخ وتراث .

* * *

نظرة على بعض من تيارات لعبة الفن الحديث :

كان لابد - في ظني - لإضفاء الوضوح اللازم لخط المسيرة الزمنية للعبة الفن الحديث . أن تقدم نبذة تاريخية عن أهم تياراته ، وإن اكتفينا بالتعبيرية ، والدادية ، والمستقبلية ، والسريالية ، و « البوب آرت » .

التعبيرية :

ونحن إذ نشير إلى التعبيرية في البدء فإنما لنبين كيف أن صناع اللعبة ، لعبة الفن الحديث ، قد استثمروا الطابع الفوري للتعبيرية لتنتقل خطاهم في الاتجاه الخاطئ الذي نبرئ التعبيرية منه .

لقد قام الألمان بخلق كلمة التعبيرية Expressionnisme كي تعني كل المظاهر الثورية للفن فيما بين عامي 1910 و 1920 ، وساهم هرفارت والذن Herwarth Walden رئيس تحرير مجلة « دير ستورم » Der sturm بنشرها قبل وبعد الحرب العالمية الأولى .

ويعتمد هذا المذهب على تأكيد العنف التلقائي الثوري للتعبير الفني في الذاتية التشكيلية وتشويه الأسلوب ، كما اعتمد على أولئك الفنانين المتفردين المدفوعين عن طيب خاطر إلى حافة الجنون .

وكانت هناك موجة أولى قد ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر ، وإن لم تكن لها صلة تقريبا مع تلك الموجة الثانية التي ظهرت في مطلع القرن العشرين والتي ولدت في ألمانيا . ثم انتشرت في فرنسا مع وصول الفنانين اليهود إلى باريس ، وكان بعضهم - كما رأينا - مهاجرا أو مطرودا من روسيا . ويعد كل من مودلياني وسوتين وشاجال وباسان من أكثر الذين ساهموا في إرساء معالم هذه المدرسة الثانية ، ومنذ ظهورها اندفعت الأصابع الخفية لتستثمر الثورة التي أرهصت بها التعبيرية والتي كان يمكن أن تتطور بالفن التشكيلي في مسارات حيوية ترتفع برؤى الفن إلى ذرى جديدة ، استثمروها في اتجاه معاكس لقيم الفن الذي كانت التعبيرية قد خطت به خطى واسعة في ثورة حقبة لم تغفل المضمون بل أثرته وقدر لها عديد من الفنانين

المبدعين المتفردين ، حتى أن البعض يعد هذا المذهب بمثابة المحرك الأكثر دواما والأكثر حيوية في الفن التشكيلي والآداب والموسيقى والسينما . وهكذا تكشف لعبة الفن الحديث عن أهدافها منذ البدء عندما تستند إلى قوى الموجود في الواقع وتجنح به لحساب لعبتها ، بدلا من أن يأتي الميلاد الجديد مؤلفا *Synthèse* في اتجاه الأمل . ولقد وُجد تيار التعبيرية في أمريكا بنفس العنف والحيوية . كما انعكس على مختلف البلدان بصور متفاوتة من الحدة . واستثمرت بذور نمائه التي كان يمكن أن تزهر شجرة خلود - وقد أزهرت بعض ثمارها عبر الأسماء الأولى الشائعة مثل فان جوخ - كي تصبح معول هدم ، ذلك أن التعبيرية كانت في وجه من أوجهها تطويرا للتراث فأصبحت على يد لعبة الفن الحديث بتجاره وصانعيه من أدوات هدم الفن وتدمير كل أصيل ، ضربة أولى لقطع الصلة بالتراث الفني ، ومعول هدم لقيمه الراسخة بدلا من أن تكون تطويرا وإنماء وحلقة من حلقات التطور في مسيرة الفن وقيمه الجمالية .

لقد كان لمعرض « جماعة ميونخ » المقام في برلين عام 1892 وقع القنبلة في الأوساط الفنية والأكاديمية . وبدأت اللعبة مع نهايات الحرب العالمية الأولى عندما بدأ رد فعل عنيف ضد التعبيرية في ألمانيا . وما أن تأتي الحرب العالمية الثانية حتى يكون تأثير التجريد والسريالية قد تضافرا معا ليتمخضا عن تيار جديد هو التعبيرية التجريدية . *L'Expressionisme Abstract* .

المستقبلية :

أما المستقبلية *Futurisme* ، فكانت حركة فنية وأدبية في آن واحد . وقد لاحت في سماء الحركة الفنية الإيطالية عام 1909 ، واعتبرت أكثر المذاهب ثورية وحسما آنذاك ، وذلك بتأكيدا على أولوية السرعة !! ولقد انضم الشاعر الفرنسي أبولينير *Apollinaire* وكتاب آخرون إلى هذا المذهب . وساد الشعر والمسرح بعض التعبيرات المستقبلية . إلا أن الحرب العالمية الأولى أدت إلى تفتته السريع .

وكان مذهب المستقبلية بكل ما تضمنه من عنف وصراع . ومظاهر صاخبة يزعم

إلغاء فن الماضي ويطالب بهدم المتاحف . وبقدر اتسامه بالعنف والصخب كان تأثيره شديد المرارة . ويكفي أنه يعد أول أشكال الدادية .

الدادية :

أما مذهب الدادية ، فيقع فيما بين التكعيبية والسريالية . ولقد ولد في مدينة زيورخ عام 1916 ، في « كباريه فولتير » ، أثناء اجتماع لعدد من الشعراء والمصورين ، وكلهم من النازحين من مجتمعاتهم الأصلية أو الهارين منها . ومع التسليم بأن الدادية ظاهرة ثقافية لا يمكن فصلها عن الحرب العالمية الأولى ، فإنها بالغت - من خلال الأيادي الخفية التي استثمرت الواقع السياسي الاقتصادي - في التعبير عن العدمية في الفن بشكل جذري لا موارد فيه . لقد كان المذهب في البداية عبارة عن حركة احتجاج لبعض الشعراء والفنانين الشباب ضد عبث الحرب التي كانت قد قامت منذ سنتين بتحطيم كل آمالهم الأساسية - أو على الأقل ذلك هو ما زعموه وما استثمره صناع لعبة الفن الحديث .

إن روح التخاتلة والعنف الفوضوي الذي صاحب مولد هذا المذهب تكشف عن فوضى الروح العامة السائدة إبان الحرب ، كما تدل على الحاجة الماسة لخلق مجتمع مفلس اجتماعيا ومعنويا .

أما من وجهة النظر الجمالية ، فإن هدف هذه الجماعة من الفنانين إنما هو هدم وإنكار كل الأشكال الفنية ، داعين إلى العبثية والفوضوية بشكل دائم . وفي الوقت نفسه الذي كانت تتم فيه هذه الأحداث في باريس وفي ألمانيا ، كانت الفوضى تتجاوز نطاق العاصمة لتتقلب إلى مظاهرات ثورية سياسية ، فقد كان طبعيا ، وتبعاً لقوانين اللعبة وأساليب ومخططات صناعتها ، أن يسود المذهب نفسه ويحتفى به في نيويورك .

لقد ظهر بيان هذا المذهب عام 1918 ، أي أثناء الحرب العالمية الأولى . ويعكس البيان تأكيداً لقوى الهدم والتدمير التي تطالب بها هذه الجماعة . وكانت المعارض الدادية المقامة في كل مكان تدفع التعبير إلى حد السب والإباحية . وفي هذه الأثناء

كانت تتولد تباعاً تيارات أو تشعبات أخرى . وذلك مثل « الكولاج » Collage أي اللصق ، « والفروتاج » Frotage أي الدعك ، و « الجراتاج » Gratage أي الكحت ، و « الاسيمبلاج » Assemblage أي التجميع ... الخ . وسيظهر جزء من كل هذه الوسائل بعد الستينيات في مذهب « البوب آرت » ، ولم لا فدائرية اللعبة متصلة مهما تعددت حلقاتها وتنويعاتها .

السريالية :

ويعد مذهب السريالية ، الذي تلا الدادية ، آخر المذاهب الفنية التي رفعت شعار الثورية المزعومة في القرن العشرين . ومثله مثل كل المذاهب الفنية انعكس أثره على الفلسفة ، والشعر ، والفنون بل والسياسة . إذ اهتم أولاً باستكشاف منظم للاشعور والحلم ، ليس بغية أهداف فنية وأدبية فحسب ، وإنما بقصد غايات تزعم الثورية بما أن صناعه قد ادعوا أنهم كانوا يرمون إلى « تغيير الحياة » . ولقد كانوا يريدون ذلك فعلاً ، لكن في أي اتجاه كانت ترمي سهامهم ؟!

إن تاريخ السريالية يقع إجمالاً فيما بين عامي 1919 ، 1969 ، وإن كان البيان الرسمي للحركة قد أعلن في عام 1924 . وعلى الرغم من نسب هذا المذهب من الناحية التشكيلية إلى الرمزية والتكعيبية فإنه ينتمي أساساً إلى الدادية من حيث إنه - هو أيضاً - قد استعان بالمظاهرات الموصومة بالعنف ، وبالثورة ضد النظامين الاجتماعي والأخلاقي . وترادف كلمة « الأخلاقي » شتى الأهداف الحقيقية للسريالية بقدر ما تشي رؤاهم الفوضوية بمراميمهم .

وفي عام 1929 . قام أندريه بريتون André Breton بنشر البيان الثاني للمذهب . كما قام بفصل عدد كبير من أصدقائه . ثم انضم إلى الشيوعية مع آراجون Aragon وإيلوار Eluard ، وكتب كتابه المعروف باسم « السريالية في خدمة الثورة » . لكن سرعان ما سترك الحزب الشيوعي ويتصل من انتائه الماركسي .

وفيما بين عامي 1922 و 1929 تم تجميع عدد هائل من الفنانين تحت لواء هذا المذهب . ومنهم ماكس إرنست Max Ernst ، ومان ري Man Ray ، وأندري

ماسون André Mosson ، وجوان ميرو Joan Miro ، وهانز آرب Hanz Arp وسلفاتور دالي Salvador Dali إلى جانب أسماء دي كيريكو ودي شان ويكاييا ويكاسو .

وفي غضون سبع سنوات ، استطاع هذا المذهب الذي كان قد صاغ برنامجه عام 1924 ، أن يجذب مثل هذا العدد الضخم من الفنانين . مما يشير الفضول ، خاصة أن هذا التجمع كان أشبه ما يكون بلواء من المحاربين في كتيبة تتسم مبادئها بالفوضى والتدمير ، ورغم ذلك كان تماسكهم - ولو إلى حين - حلقة تهدر بشعارات براءة وتعمق مجرى التمرد في تشابك غريب ، وإن كان سهل التفسير عندما نعي طبيعة الدور والأيدي المحركة . لقد انقسمت الطليعة الفنية في فترة ما بين الحربين بين السريالية ، وكانت عاصمتها باريس ، والفن التجريدي ، ومقره « الباوهاوس » . إلا أن إغلاق النازي له عام 1933 - كما سبق القول - جعل الكفة تميل تجاه السريالية ، وقوى الجانب اللاشكلي للاتوماتيكية Automatisme التي سادت بكشل مطلق عام 1939 .

وابتداء من عام 1936 امتد انتشار السريالية على الصعيد الدولي حتى الولايات المتحدة الأمريكية . بينما ظلت ثلاث دول فحسب مناهضة لهذا المذهب وهي : ألمانيا هتلر ، وإيطاليا موسوليني ، وروسيا ستالين . وهكذا ما أن أتى عام 1938 حتى تم الخصام مع المذهب الشيوعي ، وكأنه لم يكن أمراً عفويا أن يقوم أندريه بريتون في ذلك العام نفسه بتحرير بيانه الشهير مع تروتسكي والمعروف بعنوان : « من أجل فن ثوري مستقل » .

لقد أدت الحرب العالمية الثانية إلى نفي العديد من الفنانين السرياليين إلى الولايات المتحدة الأمريكية . مما نجم عنه ازدهار جديد في القارة الأمريكية ، خاصة أن التجريدية الغنائية Abstraction Lyrique والفن اللاشكلي Art informel و « التاشزم » Tachisme أو البقعية وغيرها من المذاهب قد استمرت في تغذية هذه الانبثاق بقدر ما انبثقت عنها .

وتمت تغذية أكثر الأشكال غرابة بشكل منتظم ، معتمدين على عناصر المفاجأة ،

والفضيحة ، والبحث عن الإثارة الفورية والخيالات الجنسية ، وشذوذ الملزات الحسية ، وغزو الواقع بأعمال ناجمة عن الهلوسة والاضطراب والفوضوية .

وفي حوالي الستينيات ، ظهرت موجة جديدة من موجات الهدم الحضاري بواسطة الفن بانتشار ظاهرة « الردي ميد » Ready Made أو الفن القائم على الأشياء السابقة الصنع ، وظاهرة البوب آرت Pop'Art ، أو الفن القائم على عناصر شعبية ، وبألها من أسماء . وإذا كان المصنّع سلفاً لا يحتاج منا إلى بيان ، فإن فن البوب بزعمه لاستثمار عناصر شعبية يحتاج إلى بعض الإيضاح حتى لا نتخذنا كلمة شعبية .

البوب آرت :

يقع مذهب البوب آرت فيما بين عامي 1950 و 1970 . وهو يعد بمثابة تطوير « الريدي ميد » . وهو نتاج للأيدي الخفية التي استغلت واقع الحضارة الصناعية . فلقد استعان هذا المذهب بمجالين : أحدهما يستخدم الأشياء الصناعية في العمل الفني ، والثاني يلجأ إلى أسلوب الصورة الدعائية التليفزيونية أو السينمائية وغيرهما . ويعد عام 1959 عاما حاسما بالنسبة للبوب آرت ، عندما قام متحف الفن الحديث في نيويورك بتقديم معرض تحت عنوان : « فن التجميع » Art of Assemblage الذي تمخض عن عدة مذاهب مستعينا بالمساندة التجارية ولعبتها الدعائية التي لم يسبق لها مثيل ، ليفرض سماته المميزة .

ولقد أدت بدعة « عبادة » الصورة الدعائية إلى تجميع نجوم هذا الفن في حشود مجمعة إذ تعد ضخامة اللوحة من علاماته المميزة . مما أدى إلى التحدث كثيرا عن « ضخامة » العمل ، التي لم تكن في الواقع إلا ضخامة عدد أمتاره !

إن سوقية هذا الفن الذي تم فرضه على الجمهور بصخب وفضاظة عكست ملامح أخرى لها مغزاها الحضاري ، إذ إن عرض لوحات مكونة من علب الصفيح الفارغة ، وصور فتيات الإغراء ، والصدور العارية ، وشفاه تدخن ، وقطع ضخمة من « المخلل » أو « قراطيس البطاطس المحمرة » ، بل و « دورات المياه » بمحتوياتها وليس كل ما يمكننا ذكره من العناصر التي استعان بها فنانون هذه الفوضى المتبدلة

وقاموا بتوليها . إن مثل هذا الفن الأهوج يعد بمثابة صفقة للذوق والمنطق والمشاعر النبيلة للفن والإنسانية . كما أنه يعكس ، من جهة أخرى ، حقيقة المجتمع الاحتكاري الرأسمالي المتهرئ والمنحل الذي أنتجه .

لقد كان طبيعيا أن تتماشى السوقية المبتدلة في اختيار الموضوع مع الأسلوب نفسه الذي كانت ترسم به اللوحات في أمريكا . وها نحن نراه يُنقل بشكل منتظم إلى البلدان الأخرى ليتألق فيها البوب آرت مصحوبا بالصخب نفسه والدعاية والمقالات النقدية والحفاوة المبالغ فيها و .. الأموال المنهمة لفنانيه .

إلا أن كل هذه المذاهب المصنوعة والمتكررة إلى ما لا نهاية سرعان ما أفل نجمها بعد ما أظلمت سماء الفن من ضباب سوء استخدامها . وكان هذا النوع من الفن الخالي من المضمون ومن المثل قد تضمن في جنباته بذور هدمه . فعلى حد قول فرانك إلجار Frank Elgar : « لقد ارتبط انهيار هذا الفن - رغم استخدامه لبعض العناصر الطبيعية - بالسهولة والاستسهال الذي كان يسمح به . مما أدى إلى ظهور وتدفق عدد مهول من الفنانين الذين لا دراية لهم بالأمر الفني . ولقد تضافر كل ذلك لتهيئة الطفرة الفريدة التي أتت على العصر الذهبي لفن التصوير اللاشكلي » (92) .

ولا يمكن أن نغفل هنا أن الوسائل نفسها المستخدمة لنشر هذه المذاهب لعبت دورا هي الأخرى في انهياره وأفوله ، وذلك على الأقل بسبب المبالغة في الإطار التي عادة ما تؤدي إلى عكسها ، كما أن الإعلام المبالغ فيه بجانب الخواء الإبداعي ، كان وبحق مأزقا للأيدي الخفية وصناع اللعبة . وها هي هيلين بارملان Hélène Parmelin تقول في هذا الصدد : « لقد قاموا باختلاق العباقرة بشكل مفتعل ، إذ إن هناك دائما بعض الأسماء التي تقف الصحافة حيالها دائما في حالة تردد ... وهناك أسماء لفنانين يتم الإجماع حولها بأسلوب أشبه ما يكون بصرخة افتتاح ، وكأن الكلمات عاجزة عن وصف المكانة العليا التي يجب أن يوضعوا فيها ! » (101) .

لقد استخدم صناع اللعبة وتحالفاتها الممتدة منذ بدايات هذا القرن تقريبا مختلف

الوسائل لمُدح كل ما هو غامض وغير مفهوم وفوضوي وعشوي وممجوج وسخيف ومتدنٍ ، وتغنوا بنظريات غريبة لا منطق فيها ، وتجاوز صهيلهم كل شوط في دفع صيبتهم وصنائعهم في الاتجاه الذي يهدر كل قيمة للموضوع ، مع فرض عدااء واضح على العقل والمنطق . لقد كانت حربا متعمدة ترمي إلى خنق كل منابع التواصل الوجداني ، واستخدموا أبواق الاتصال بكل أشكالها ليشيدوا فيها بكل غامض غير مفهوم ، أو متدنٍ يفتقد أي حسن جمالي أو حتى ذوق بقدر ما يفتقد أي مثل أخلاقية أو معنوية .

لقد كانت حربا قاهرة ومحاصرة لقيم الفن وجمالياته الراسخة التي استبدلوها بقيم ومفاهيم لا اجتماعية ولا إنسانية ، وبينها وبين قمم الجمال - أو حتى عتبة الدنيا - مسافات ملئوها بكل غث ومتدهور تحت اسم الفن التجريدي أو الفن الحديث . وقد استعانوا فيها بكل وسائل الإعلام لمدارة عملية النصب والاحتفال الكامنة خلف هذا الذي أسموه بالفن الحديث . فأنشئوا حشدا من المؤسسات مابين تجارية وإعلامية تواكبها أقلام نقدية وتنظيرات صاخبة في سيل منهر ومتجدد يدفع في طريقه كل أصيل . لكن هذا التخطيط الجهنمي لم يتمكن من اجتياح روح الفن الحقيقية إلى ما لا نهاية .. لقد تمت اللعبة حقا ، وكانت لعبة شرسة في حربها لكل القيم ، ومن ثم كانت الخسائر جسيمة فادحة ، وهنا كان مأزق التحالفات الشيطانية ، وإن كان من حق الشيطان نفسه أن يدفع عن نفسه نسبته إليهم - كان مأزقهم الفعلي أن القضاء على روح الخير والجمال التي ابتلعها المجتمع الدولي لا يمكن أن يتحقق ، وهيهات للقوى الشريرة أن تنتصر ، فلم يخل الأمر من بقع ضوء هنا وهناك تحاول إعادة ربط الحوار بين الماضي المبتور والتراث المقتلع ، بين قيم الفن الأصيل في تواصل حلقاته في ديالكتيك بيتعث الجميل والخير ، نقيضا Antithèse يخرج من زخم القديم ، وجماعا أو ولآفا Synthèse يجدد روح الفن مضمونا يرتبط بالشكل ، وشكلا لا ينفصل عن المضمون . وما أكثر الأيادي التي كان عليها أن تتكاتف وتجاهد في إصرار بقاماتها العالية ممسكة بشمس الحقيقة غير هيابة لتبدد ظلمات البدع المدمرة للقيم قبل الفن ، وللفن مدخل لتدهور القيم . وماذا يبقى

للإنسان إذا اغتالت قوى الظلام شمس الجمال والخير وروح الإبداع الحقبة ؟!

وهكذا أظنه واجبا علينا قبل إنهاء هذا الفصل الذي كان « إلماحة تاريخية » كنظرة عجل على مسار تكوين الفن الحديث وعملية « غرسه » في أهم البلدان الأوروبية ، وبعض من المذاهب التي طرحها . وما أكثر ما أغفلناه ولن يغيب عن فطنة القارئ . أظن أنه قد يكون مفيدا أن نرى معا كيف تم إدخال وفرض هذا الفن على المجتمعات ، وكيف استقبله الجمهور .

* * *

إن كشف الأسماء التي انبثقت من الفن التجريدي أو ما سمي بالفن الحديث يتضمن أكثر من مائة اسم لمذاهب وتيارات وروافد وحركات ومدارس !! وكلما حاول المرء مجرد الاقتراب من إحدى هذه البدع وفهم ما وراءها ، يجد نفسه حيال كم من النصوص الغريبة التي يغيب عن مضمونها أي فهم إنساني ، إذ هي عبث لفظي أو كلمات ضخمة ومصطلحات مشوبة بغموض مقصود وعبارات تتفلسف لتهدر معنى الإنسان وشرف الكلمة .

ومع الأسف فقد تدفق تيار بأسره من النقد المدافع لمجرد إبعاد ذلك التعبير الوحيد الذي يليق بكل هذه التجريديات وهو : « اللا فن » أو فن المحاولات الزخرفية العشوائية . فما أكثر المذاهب التي بدت كفقاعة عابرة ولم تكن أكثر من محاولة عشوائية لا قيمة لها ، لكنها حظيت بنصوص نقدية تساندها ولا تقل عنها بهلوانية . وما أكثر ما غصّ مجال النقد الغني بهذه العشيات من اللجوء إلى تعبير النقاء والصفاء لإضفاء صفة التقديس على بعض المذاهب التجريدية بمختلف تطبيقاتها ، وذلك من قبيل تعبير « الفن الصافي » Art Pur ، أو فن التصوير الصافي Peinture Pure ، أو « التجريد الصافي » Abstraction pure ... الخ . وهو موقف لا نملك إلا أن نتساءل حياله مع زاهر Zahar : « كيف يمكن التمييز وفقا لهذه اللوحات لمعرفة من الصادق ومن المحتال ؟! فنظرا للتماثل الغريب المتكرر من شخص لآخر لا نرى سوى حلقة كهنوتية مغلقة خلف هذه التيارات » (142) .

ومع هذا الكم المبالغ فيه لتلك الكتابات المخصصة لشرح وتبرير ونشر وتثبيت دعائم الفن الحديث ، لا يمكننا إلا أن نسلم بصدق مع ملاحظة زاهر حين يقول : « إن الأعمال التافهة أو غير المفهومة وحدها هي التي بحاجة ماسة إلى العديد من النظريات والتفسير لإغراق عيوبها في مياه عكرة ، تحت زعم فلسفي لا يؤدي إلى إضافة بعض البريق على اللافتة » (142) .

وإذا ما كان من الممكن جدلاً استخدام لفظ « مذاهب » أو « مدارس » على ملامح الفن الحديث في النصف الأول من هذا القرن ، فإنه من المستحيل بعد هذا التاريخ تجميع هذه الملامح أو حصرها تحت مسمى واحد نظراً لتداخلها الشديد وتعددتها وتكراريتها معا . فلم يعد هناك حالياً أي اتجاه محدد تصدره جماعة ما ، أو أي مذهب بعينه يمكن التحدث عنه ، وإنما يبدو الوضع وكأنها مجرد روافد تخرج من روافد أخرى ! أي أن الوضع يبدو وكأن كل فنان يحاول اختلاق أجروميته التشكيلية واختلاق المواد والأشكال التي يود تجسيد انفعالاته من خلالها رغم المسخ والتكرار . وكانت النتيجة كمّاً مهولاً من المفردات التشكيلية الموازي للكمّ نفسه من الفنانين تقريباً . وإن أمكن القول في تعبير واحد ، يبدو الموقف وكأن الفن الحديث برمته يخرج عن أي تعريف .

ورغم ذلك فيمكن استشفاف بعض الملامح الثابتة الكامنة في كل هذه التيارات ، والتي تكشف عن قاسم مشترك هو : تشويه الشكل الإنساني ، وانتهاك شكل المادة ، ومحو وطنية فن التصوير وانتمائه إلى تراثه القومي* وتدمير كل قيمة جمالية وإنسانية بعامة . ومن الغريب ملاحظة كيف تضافرت جهود كل هؤلاء الفنانين لمحو آثار مسيرة الفن الطبيعية وتحريفها عن مسارها ، تماماً كما قضاوا على آثار الطبيعة واختزلوها إلى أقل عناصرها الهندسية مما أوجد شرحاً عميقاً ، بل هاوية سحيقة في التطور المنطقي للفن التشكيلي إن التابع السريع لهذه التيارات يكشف عما وراءها من أيادٍ تقودها عن بُعد . فرغم قصر مدة وجود أغلبها ، فإن تزامم كل هذه التيارات في تدفقها الذي لا يتوقف يبين كيف أنها مدفوعة بضرورة ماسة لا تكف عن الترايد والإلحاح ، ذلك

* لا يخفى علينا أن مؤتمر بازل والذي نودي فيه بإنشاء وطن قومي في فلسطين كان عام 1898 ، وكان وعد بلفور عام 1917 ، ومنذ إنشاء الكيان الصهيوني عام 1948 في فلسطين المحتلة وهم يبحثون عن تراث لهم في الأرض المغتصبة ، وهيهات أن يجدوه ، إذ كيف يوجد ما لا وجود له أصلاً؟! وهنا ألا تستوقفنا التواريخ السابقة بقدر ما يستوقفنا محو كل تراث قومي وإنساني؟!

التزايد والإلحاح والإعلام المحموم الذي لم يغير من طبيعة « اللوحة » التي ظلت واحدة ، وهي : عملية خلط عشوائية لا مثيل لها . الأمر الذي تقف معه كل المعلومات التاريخية عاجزة عند محاولة فهم أو تفسير ما أطلقوا عليه : الفن الحديث أو التجريدي .

ولقد كتب جان إيلول J. Ellul عن حق عام 1980 في كتابه عن « إمبراطورية اللامعنى » قائلا : « إن الفن الحديث قد صنع ليغرقنا في البشاعة والهلل والجنون والانحلال والرذائل والوحل والسادية والمازوخية ، وما إلى ذلك من انحرافات . ولا توجد به أي سعادة حقيقية » (46) .

وها هو الناقد جيمبل Gimpel يضيف قائلا : « إن رغبة فناني الفن الحديث في المهاترة ، وافتعال اللجوء للاشعور والتخلص من التراكمات الحضارية وكأنها شيء منبوذ ، أدت بهم إلى اختلاق آلاف الأعمال عبر العالم منذ أكثر من خمسين عاما ، وكلها أعمال لا تقل شذوذا بعضها عن بعض ، وتعتبر - بفضل نجاحها نفسه - شهادة لا رحمة فيها عن تخلف روح النقد في الغرب » (64) .

ومن المحزن رؤية ما توصل إليه فن الاختلاق هذا الذي يصعب وصفه بأقل من الإفراط . في العبث والابتذال : ففي عام 1912 قام بيكاسو ببلصق بعض قصاصات الجرائد القديمة على إحدى لوحاته . كما قام براك في ذلك العام نفسه ببلصق بعض الشرائط من النسيج ، مقلدا بذلك جذوع الأشجار ! وقام جوان جري ببلصق قطع من المرايا ، واعتبرها رائعة لوحاته . وفي عام 1913 كان دوشان Duchamp قد وضع « مقود » دراجة على مذراة مقلوبة فوق كرسي مطبخ . وها هو تاتلين Tatlin ، في روسيا ، يقوم هو الآخر عام 1914 بتعليق علبة من الصحف بين بعض قطع الخشب والحديد والزجاج المجروش على لوحة متعمدة رديئة الصنع من الخشب . وفي عام 1916 كتب دوشان على مشط شعر تلك العبارة الخالية من المعنى : « ثلاث أو أربع نقط من الارتفاع لا علاقة لها بالوحشية ! » وأيضا سمح له ذوقه الزري أن يسميها لوحة !! وفي عام 1917 انتقى مبوله ليعرضها في صالون الأحرار في نيويورك تحت عنوان « النافورة » .. وكله تجريد !! وفي عام 1919 كان شفيترز

Schwitters قد صمم « أهم » أعماله الفنية ببعض المخلفات التي انتقاها من وعاء قمامة ... نعم « صفيحة الزبالة » التي أخذ منها النعال البالية والدوبار والأسلاك والخرق القذرة وأوراق الجبن وتذاكر الترامواي ... الخ . وصنع منها إحدى خوالده التي تغص كتب النقد المواكب لهذا الفن بالإشادة بها !!

ومن المعروف أن الشاعر الفرنسي أبولينير كان قد حث الفنانين المحيطين به إلى أعمال بعينها تدمر كل روح للجمال والفن ، وها هو يقول لهم : « يمكنكم التصوير بكل ما تريدون ، بالغليون ، بطوابع البريد ، بالبطاقات البريدية أو أوراق الكوتشينة ، وأجزاء الشمعدانات ، وقطع من المشمع والياقات المستعارة ، والورق أو الجرائد » . إلا أن الأتباع قد فاقوا أمرهم وتخطوا نصائح سيدهم في ذلك السباق المعنوي الذي تحركه الأصابع الخفية وتدفع له وتحتفي به ، وكأن شعارهم « مزيد من الابتذال » !!

إن النص الذي كتبه هيلين بارملان عام 1969 في كتابها عن « الفن واللا فنانين » تصف فيه أحد معارض الفن الحديث يعد مثلاً واضحاً على ذلك الابتذال : « إن كل شيء موجود ، من أكثر الأشياء حذقا إلى أشدها سذاجة . إن البالونات تتطاير حول قصر من أعقد قصور التيه المصنوعة من الكهرباء الهندسية . أما فراغات المعرض فيملؤها الأشخاص المصنوعون من الكاوتشوك والذين يقفزون على الأسرة ، والأقفاص المصنوعة من البلاستيك حيث تموج بداخلها أشياء لا يمكن تمييزها ، هناك اللافتات الكبيرة التي يطالبون فيها كل الزوار بتوقيع أسمائهم ، وقطع السكر المعلقة في خيوط رفيعة ، وآذان ضخمة معلقة ، وكل الغرائب المصنوعة من النيون ، والضوضاء ، والحركة » .

« أي أن المعرض عبارة عن مربعات وأشكال هندسية من كل الأشكال ، أضواء الكترونية ، وذبذبات يسمونها كونية ، هناك بوليستر وكريلون ، أجزاء من قطع الملابس ، أشياء محوّلة ، خشب مصقول ، تماثيل ذات أساليب متعددة يحركها الترنزيستور عن بُعد ، ألياف زجاجية ، ألواح من النحاس وقد عالجوها بالمتفجرات ، صمغ بوليستر ، أحبال مصنوعة من ألياف نبات عود الهند ، ورق فوسفوري ،

فوانيس إضاءة متقطعة الإيقاع توحى بالحركة ، زجاج « مخربش » ، تكوينات يمكن تفخيها بالهواء ، أشياء عديدة ترحف بطول الحائط أو تتسلقه ، ماكينات وأشياء مستوحاة من العلوم أو من العدم أو من العمارة المعتوهة التي ربما قد تنفع ذات يوم .. خليط غريب من كل شيء ومن أي شيء .. مجرد سوق صاخبة لأفكار غريبة !! » (101) .

بعد هذا السرد الغريب لأشياء لا علاقة لها بالتراث الفني أو الحضاري للإنسانية ، فلقد وضع فنانون الجيل التالي نصب أعينهم تخطي من سبقوهم ، وياله من سباق يبدو أنهم لم يكتفوا فيه بكل هذا التشويه للفن والمهدر للقيم الجمالية والمنطق والمألوف ، فانساقوا في عبث هدام ، مقتنعين بأنهم « يتدعون » أعمالاً فنية .. ويالها من بدعة !!

لقد أخذ فونتانا Fontana يشق لوحاته بالسكين ، وقام نيكي سان فال Niki St Phalle بثقب لوحاته بالبندقية ، أما إيف كلاين Yves Klein فلجأ إلى قاذفات اللهب ، بينما سحق سيزار César هياكل السيارات القديمة تحت ضغط المكابس الصناعية الضخمة ، وفتت أرمان Armand آلات الكمان على قارعة الطريق من الدور السادس ليقوم بجمعها كعمل فني !! بينما قفز رالف أورتيز Ralf Ortiz بقدميه على أشياء قديمة مصنوعة من الخشب المنخور ! ولجأ البعض الآخر إلى صناعة أعمال بمواد لم يسبق استخدامها في تكوينات بصرية مثل بودرة البلاستيك ، أو ببقايا الأطعمة ، والنحت المعدني الناري أو السائل . وتجاوزوا ذلك كله بالتصوير بالبراز .. ويالها من رائحة عفنة ، لأياد عفنة ، ومصالح وأهداف خفية عفنة ، وفنانين غمرهم العفن وكانوا أدوات في لعبة التدمير .

وهنا لابد أن يتساءل المرء : هل يمكن لكل هذا التدمير المتعمد أن يكون مجرد انعكاس بسيط لمجتمع آلي ممزق ؟ أم أن ذلك يعكس أبعاداً أخرى وأسباباً أكثر عمقا ؟ إن السؤال يزداد إلحاحاً إذا ما نظرنا إلى التوقيت وتضافر الجهود لنشره .

لقد سبق أن أشرنا كيف أن مثل هذا « الفن » لا يكشف عن عمق أزمة المجتمع الذي نتج عنه فحسب ، وإنما يكشف بوضوح عن عملية احتيال مقصودة ، منظمة ،

ومفروضة بمهارة تستثمر الواقع والوقائع إلى هوة بلا قرار .. لقد كانت عملية احتيال شديدة التعقيد والتداخل مع كيان ذلك النظام السياسي - الاجتماعي ومع لا معقولية الذين يديرونه . فعلى حد قول ج . إيلون : « إن الكشف عما يعمل في عصرنا من لا معقول ، وما يصنعونه من تضاد للفن يكشف عن لا معقولهم نفسه ، ويؤدي إلى تصرفات غير سوية . إنه ينتج نماذج صريحة وواضحة من الهذيان الجماعي ، وتسلط فكرة الموت ، وغياب أي معنى ، والرغبة المروعة في التدمير . إن الفن الحديث هو فن النفي والعدمية ، أي أنه فن عدم القدرة على السيطرة على الموقف ... إن هذا الفن يُعد الخراف للذبح . كما أنه صرخة دائمة يائسة تقول إنه لا يمكننا عمل أي شيء » (48) .

إن فن الهرب هذا ، فن الهذيان والهلوسة ، يبدو وكأنه يحمل بذور تمزقاته وتناقضاته إلى ما لا نهاية - وهو ما سبق أن أشرنا إليه ، فها هو يبدو كأنفجار يندفع تلطيخه في كل اتجاه ، عجيج من « أي شيء » و « كل شيء » متماشيا مع فكرة « ما من شيء غير مباح » . إن ثمت علاقة بين مدارسه وتياراته وروافده ، ألا وهي : الاستخدام الأهوج للعناصر الأكثر سخفا ، مما نجم عنه هذه الفوضى ، وذلك الشعور بأنه ليس إلا مجرد أقنعة يلصقونها على واقع يودون حجبهِ . الأمر الذي بات بسببه مكشوبا حتى أن مامفور Mumfort يقول : « إن هذا « اللافن » أو « ضد - الفن » ليس غير مجرد أساليب لاستبعاد الجماهير العريضة التي روضوها على الابتعاد عن الواقع حتى تركوا أنفسهم للذاتية الجوفاء ، فهم لا يكادون يدركون خباياه .. إن العلامة المميزة لتجربة اليوم والمسماة « أصالة » ليست في الواقع إلا استبعادا لكل ما هو خير ، وحقيقي وجميل .. وذلك بفضل هجمات عدوانية ضد كل ما هو صَحِي ، ومتزن ، ومعنوي ، وعقلاني . وفي عالم القيم المقلوبة هذا يصبح الشر هو الخير الأعلى ، إنه حقا منطق مقلوب » (وارد في 46) .

وليس هذا المنطق المقلوب - في الواقع - سوى نتيجة لقلب لا حد له لكل القيم الإنسانية . لقد أرادوا غرس هذا الوباء مستخدمين كل الحيل والأساليب التي رأينا بعضها . وما أكثر الفنانين وكاتبي النظريات الذين حاولوا أن يجعلوا من التجريد

علامة مميزة للروح الإنساني في الوقت الذي يغتالونه فيه بل لقد ذهبوا إلى محاولة إثبات أن هذا التجريد هو «أصدق ما في الوجود» ، وأن له « جذوره التاريخية » ، و « الدينية » ، و « الكونية » ، و « الفضائية » ، و « الموسيقية » ، و « الصوفية » ، و « الميثولوجية » و « البدائية » و « الفلكية » و « الزراعية » و « الريفية » و « السحرية » الشديدة الارتباط بالتراث والأساطير القديمة* باختصار ، لقد هللوا ونظروا وتسألوا وادّعوا وما أكثر ما قالوا ويسهل كشفه ، لكن أخبث ما ادعوه وصدقه البعض هو أن للتجريد مدًا في التاريخ ، وشواهد عليه ! مدًا وشواهد وهم ينكرون الأصول وينادون بهدم كل الماضي . ومع ذلك ، فلا أحد يجهل أن المحاولات السابقة التي يمكن عبرها استشفاف شيء من التبسيط في اسكتشات بعض كبار الفنانين القدامى أو في الحضارات القديمة ، بعيدة كل البعد عن التجريد وفقا لمفهومه في القرن العشرين ، بكل شطحاته وتوسعاته وتطرفاته والأيادي الخفية والتدني المتعمد الذي لم يكن موجودا من قبل . فالفن الحديث ، كوسيلة تعبير وكمحاولة للتخريب المتعمد والمهانة المقصودة لا سابقة له على مر التاريخ .

فأيا كانت الأشكال التي تم استخدامها عبر العصور ، في مختلف الحضارات القديمة ، وأيا كان ابتعاد العناصر المصورة عن الواقع ، فلم تكن أبدا تجريدية بالمعنى وبالمفهوم الحالي للفن . إذ إن المضمون الذي لا يمكن فصله عن الشكل ، لم يستبعد مطلقا بهذه القصدية التي تخفى وراءها أهدافا أخرى .

إن ذلك التجريد النسبي ، المنبثق من فلسفات بدائية أو قديمة ، منذ العصر الحجري أو العصر البرونزي ، أو عند رحالة الاستب أو برابرة القرون الوسطى ، لم يكن أبدا هدفا في حد ذاته وإنما كان دائما نقطة انطلاق متسقة ومساوية بدرجة أو أخرى مع وسائل الإدراك ، والعقائد والتعبير في حدود درجة الوعي بالواقع الذي يمر به الإنسان .

* كل هذه الكلمات مأخوذة من موضوعات الكتابات التي صاحبت محاولة نشر التجريد !

إن الفن الإسلامي ، الذي يعتبر قمة التجريد ، والذي لا يعبر عن واقع فلسفي يرتبط بالعقيدة فحسب ، وإنما يعبر عن واقع طبيعي وحياتي ، نرى فيه وحدات الزهور والطيور أو الحيوانات النمطية . حتى العناصر الزخرفية الخطية التي يطلقون عليها « التجريد » سواء أكانت خطوطاً أم دوائر ، إنما هي ذات قيمة رمزية أو طقسية محددة قائمة على المركز والإشعاع ويتضافر فيها الشكل مع المضمون .

وعلى العكس من ذلك كله ها نحن نرى بوضوح عبر التجريد في الفن الحديث تلك الرغبة الملحة في قطع كل الروابط مع الماضي والتراث الحضاري والفكري ومعاول الهدم التي حققت نصراً مؤقتاً فيما هدمته . إن زاهر ، وهو ممن كشفوا زيف هذا العبث ، يقول : « لقد عرف الفن المسمى بالـ « تجريدي » النصر المفاجيء للانتصارات المدوية ، وذلك بعد أن غلفوه بالعبارات البراقة ، وساندوه بالحجج الدامغة ، وزينوه بالنظريات العويصة ، شاهرين رايات العشوائية والإرتجال ، وكلها أسانيد غير مفهومة تماماً للعقل الإنساني . إن عنصر عدم الفهم هو الذي لعب الدور الرئيسي في هذا الموضوع ؛ فلكي يحرروا العقول من الفكر القديم المستأصل فيها ، بفضل فلاسفة المنطق ، لم تكن هناك وسيلة أخرى سوى تفجير ذلك الحاجز المنيع مستعينين باللافهم » (142) .

لقد قام هؤلاء « العلماء مخترعو النظريات » كما يطلق عليهم زاهر ، ببناء قصرته شديدة التعقيد في غضون أربع سنوات ، من 1946 إلى 1950 ، عاشت في دهاليزه ، وتدفقت من حجراته الخفية موجات من أعمال الفن الحديث التجريدي الذي ولد رسمياً عام 1910 ، إلا أنه لم ينطلق في انتشاره إلا بعد الحرب العالمية الأولى - كما سبق أن أشرنا . ولسنا في حاجة إلى أن نشير من جديد إلى الوسائل التي اكتسب بها أراضيه وناسه والتي تواكب معها توافق محسوب وضار لشتى الوسائل في مختلف المجالات .

لقد كانت معارض بينالي فينسيا ، وساو باولو ، أو باريس تعتبر بمثابة القانون الأساسي للعبة . واتبعت المسابقات الدولية أو المحلية المثل نفسه . وتبنت متاحف الفن الحديث في مختلف عواصم العالم النظام نفسه . ولم تكن لجان التحكيم تقبل في

المعارض الرئيسية (الصالون) سوى مصوري التجريد قاصرين الجوائز عليهم ، لكي يوهموا الجمهور بأن الفن التجريدي أصبح ، منذ الآن فصاعدا ، هو التعبير الوحيد وصاحب الكلمة العليا في مجال فن التصوير .

ومع ذلك ، ورغم أن التجريد قد عرف البعض ممن صفقوا له من باب التحذلق أو الإنسياق وراء الشائع والمكرر ، فإن الجماهير العريضة لم تقبله أبداً ، وكان ذلك أحد مآزق الأصابع الخفية ، إذ ظل يعرف على أنه فن الخاصة ، رغم أنه ما من أحد يجهل وجوده . فالدعاية لا تكف ، أخبارا ودراسات وحلقات بحث ومعارض وتجارة ، ورغم ذلك فإن فطرة المتلقي لم تسترح عيونها على رؤاه . وكان من آثار هذا كله على حد قول زاهار : « تساؤلات تحيط بغاية داكنة شرسة من المتناقضات ، حيث يلعبون فيها حاليا [النص مكتوب عام 1969] على المكشوف ، وسرا ، وعلى المقابر المفتوحة ، أكبر وأضخم مأساة هزلية عرفها تاريخ الفن . ترى لم كل ذلك ؟ لم ؟!! » (142) .

لسوف نحاول الإجابة عبر أطروحة هذا البحث عن هذا السؤال الذي ذكرنا بعضا منه في الصفحات السابقة .

الفصل الثاني

جهاز الفش

خلال هذا الفصل سنرى عن قرب مختلف العناصر التي تكون الجهاز الذي كان بمثابة المحرك لمجال الفن الحديث والذي تم بواسطته التحول الرهيب الحزين والمأساوي معا .

الفنان :

إن أول هذه العناصر ، مع الأسف ، هو الفنان نفسه ، الذي تحول بإرادته أو رغما عنه ، من فنان مبدع إلى تاجر أو بهلوان .

فإذا ما كان تعريف الفنان يرجع إلى أواخر القرن الخامس عشر فإن معنى هذا اللفظ كما نعرفه اليوم يرجع إلى منتصف القرن الثامن عشر ؛ إذ إنه حتى العصور الوسطى وبعدها بقليل ، كان المصور يُعتبر واحدا من العمال . فقاموس « الأكاديمية الفرنسية » في طبعته لعام 1694 يبين أن كلمتي فنان وحرفي مازالتا تحملان معنى واحدا كالقرن السابق تماما . ولا نلتقي بتعريف لكلمة فنان ، بمعناها العصري ، إلا في طبعة عام 1762 في القاموس نفسه ، حيث يتحدد تعريفها كالآتي : « إنه الشخص الذي يعمل في فن ما حيث لا بد أن تتضافر فيه جهود عبقريته ويديه . فالمصور والمهندس المعماري من الفنانين » .

ولم تتجل هذه الكلمة بأجمل معانيها إلا في القرن التاسع عشر ، حيث اتسعت روعة الإبداع لتصف الفنان بأنه أشبه ما يكون بالفنار ، من ثم تقع عليه مهمة قيادة الشعب . فهو ينير السبيل للشعب بما يحمله من علم ومعرفة وبما يتمتع به من قيم وأخلاقيات تضعه في مصاف الأنبياء . لكن هذه القيمة والقامة الشائخة أهدرتا تماما في القرن العشرين على يد صناع اللعبة الخفية ، إذ لعبت أموالهم وسياساتهم التي تخدم أهدافهم ذلك الأثر المدمر الذي قضى على روح الفنان وإبداعه فبقي منه التاجر والمهرج متعدد الأقنعة .

لقد كان الفنانون ، على مر العصور ، يكونون جماعة اجتماعية مميزة ، وحتى من

قبل أن يحظوا بمكانتهم الدالة على قانتهم ، فقد كانت قيمة الفن دوماً سبيلا لدور محدد في حضارة بلادهم . إذ تقع على عاتقهم مهمة التعبير عن احتياجات وإمكانات مواطنيهم عبر أشكال تتميز بوضوح المعنى وتتسم برهافة الحس . لقد كان العمل الفني يمتلك طابع الاكتمال ، طابع الكيان الواقعي الذي يجسد أهداف ورغبات المجتمع الذي أنتجه ويعبر عن وجدانه وآماله وطموحاته .

ولسنا في حاجة إلى أن نذكر أن علماء النفس والاجتماع قد استقرت دراساتهم على أنه يمكن التوصل من خلال العمل الفني في حقبة بعينها إلى المكونات الأساسية للعقل الإنساني ، في هذه الحقبة . فالفن عبارة عن نظام من العلاقات يسمح بربط التجارب المعيشة في العالم بالعناصر الناجمة عن المعتقدات والمعرفة وقوى الإنتاج في المجتمع . إنه أسلوب إنساني ، بناء فوق يلعب دوراً مزدوجاً ؛ إذ يؤثر على المجتمع بكل مكوناته ويتأثر به . وبفضل هذا الحوار المتبادل فإن كيان المجتمع يتجدد بما في ذلك السياسة والاقتصاد ونفسية الجماهير . إنه ركيزة أساسية في البناء ؛ بناء الفرد والمجتمع معا .

ومع ذلك ، فإن عملية الانفصال بين الفنان والجمهور ، والتي تتميز الموقف الراهن لا ترجع إلى أيامنا هذه . لقد بدأ هذا الانفصال يتحدد في أواخر القرن التاسع عشر مع بزوغ مذهب الرمزية . إذ لم يعد الكتاب والفنانون يتغنون في تداخل واحد ونغم محلق للتعبير عن أحاسيسهم ، لقد أصبح الكون بالنسبة لهم ، نوعاً من الإعراب عن رؤى الذات الخالصة ، أو نوعاً من الإسقاط بغية اكتشاف الرموز والتوافقات بين المرئي واللامرئي .

لقد أغلق غالبية المثقفين الرمزيين على أنفسهم في برج عاجي ، محددين غايتهم بأن القيم الجمالية يجب أن تظل عقيدة عدد ضئيل من المختارين والنخبة ؛ مما أعطى الأولوية في أعمالهم للحلم ، واللاشعور ، والحدس . وما أكثر الذين انساقوا من بينهم ليغوصوا بشغف في تيارات غامضة أو شبه علمية كالجماعات السرية Esoterisme والغيبيات والصيغ البدائية .

أمّا في القرن العشرين ، فقد اتسع هذا الانفصال بين الفنان والجمهور بسبب الدور الاقتصادي والجانب التقني - الآلي في التعبير التشكيلي ، الذي تم فرضه بعامل السوق التجاري والمضاربة ، وإن لم يكن ذلك كله إلا شكلا ؛ لأن الأيدي الخفية وراء هذا السباق أكثر تعقيدا من ذلك .

إن الحديث الذي تم بين المصور الأمريكي مذرويل R . Motherwell في جريدة « الموند » الصادرة في يونيو عام 1977 يكشف عن ذلك التغير الذي تم ، كما يكشف عن المؤامرة الإدارية الرهيبة التي تدير المجال الفني . مما يعطي نموذجا لذلك المجتمع التجاري ، الآلي التقني ، الذي أبرز هذه النوعية من الفنانين وأعمالهم .

إن مذرويل لا يكف طوال هذا الحديث عن اللجوء إلى المثل العليا ، ومحاولة استخراج ناموس منظم من الخواء الذي يحيط به . والعودة إلى الطفولة وما أسماه بالتلقائية الإبداعية الخلاقة ؛ إلا أنه ما أن يتعرض في حديثه إلى ظروف عمله حتى تتغير لهجته سريعا ليعترف بصراحة مزهوة بأنه : « أشبه ما يكون برجال الأعمال ، فله أربعة مساعدين ، وسكرتيرة تعمل طيلة الوقت ، وتسعة استديوهات يصنعون فيها لوحاته ، ومئات المكالمات التليفونية » . وهكذا تفقد الصورة الملائكية براءتها وتفقد سحرها لتتحول في ذهن القارئ إلى مجرد مؤسسة تقنية تجارية للإنتاج بالجملة !

لذلك كتب جان إيلول بحق عن الفنان التجريدي في كتابه عن « إمبراطورية اللامعنى » قائلا : « إنه مسبق التجهيز بدرجة كبيرة ، مثله مثل رائد الفضاء في كبسولته . فهو يعلم تماما ما الذي يجب عليه أن يفعله في كل حالة وفي كل لحظة . إنه يعرف ذلك ؛ لأن الضرورة التقنية أصبحت بداخله ، وقد توحد بها بشدة حتى أنه لا يُعبّر حقيقة إلا عما شُحن به . ومع تجهيزه في المستوى النفسي فإن المستوى الخارجي جُهِز وفقا للضرورة الأيديولوجية المفروضة أو وفقا للحاجة التجارية ، لذا فإن الفنان لا ينعم بأي قدر من الحرية : إنه ينتج ما يناسب هذا الوضع المزدوج بشكل أفضل » (46) .

أما جميل ، فيتحدث بمرارة أكثر عن الفنانين التجريديين إذ يقول : « إن المرء يظن أنهم زاهدون في ماديّات هذا العالم . فهم يظهرون وكأن النقود لا تعنيهم . لكن ذلك مع كل أسف غير صحيح . فما أن يقترب النجاح من الفنانين المعاصرين ، حتى يتصلوا من كلمات ارتباطهم ومن عرفانهم بالجميل . وما أسهل أن يتخلوا عن التاجر الذي ساندتهم طويلا بإخلاص ليرتموا في أحضان تجارة غيره ممن يقدمون لهم عقودا أفضل أو أكثر سخاء . وعادة ما يصبح الفنان نفسه هو خير تاجر . ألم يعلن بيكاسو ذات يوم قائلا : « واكتشفت أنني مصور أيضا » (ضد الفن والفنانين 64) .

والأكثر من ذلك أن معظم هؤلاء المصورين سيهدفون إلى ما أسموه بنوع من السيادة الموضوعية الصافية العليا !! ولكي يصل الفنان إلى هذه الحالة المزعومة فإنه يضع نفسه في حالة لا وعي تامة ؛ ليقوم بتنفيذ أعمال غير مفهومة . بمساندة سيل من الألفاظ الهاذية ، وكمّ من التحذلق اللغوي الأكثر تجريدا مما يرسمون . إن عملية الغش الكبرى هذه كانت تتطلب من الفنان أن يتخذ موقفا متحذلقا يضعه في منأى عن أي مقارنة وتبعده عن أي منافسة .

الأمر الذي يفسر ، إلى حد ما ، تدفق المدارس والمذاهب والتيارات التي تبدل فيها نهائيا دور الفنان ، ليتحول من إنسان مبدع حاد البصيرة ، مرتبط بواقع مجتمعه وقضاياه ، إذ هو ضميره الذي يسبق الأحداث ويتبأ بها - إلى أن يكون مجرد ترس في الآلة ، أو خيط في الأصابع التي تحرك دُمى اللعبة ، إذ وقع على عاتقه تنفيذ عملية الغش الكبرى التي تتم في عالم الفنون .

* * *

جامعو اللوحات وتجار الفن :

إذا ما كان ذلك النوع من الفنانين الذين رأينا مثلاً منهم ، يعد بمثابة الدمية التي يتم تحريك خيوطها في لعبة الفن الحديث ، فمما لاشك فيه أن جامعي اللوحات والتجار والسماسة هم محركو هذه الخيوط الذين نقابلهم في الصف الأول ،

وخلفهم ، في الصف الثاني - وهو الأوسع من ذلك كله - توجد مؤسسات وقوى ، توجد مجموعة أخرى أكثر تأثيراً وأشدّ حسماً في هذا المجال .

قد لا نختلف في أن الولع باقتناء الأشياء والأعمال الفنية كان قائماً على مر العصور . إلا أن هذه الظاهرة بدأت تتغير معالمها من منتصف القرن التاسع عشر مع تصاعد الطبقة البورجوازية وتقليدها لأمراء ونبلاء العهود السابقة ؛ ولذا فإن أغلبية جامعي التحف أو الهاوين لها - اليوم - إنما يكونون مقتنياتهم بغية الاستثمار دون ذوق أو حس جمالي .

وما أكثر العناصر التي ساهمت في التداخل المعقد المتشابك الذي لا يمكن فصله بين القيم الجمالية والقيم المالية . ذلك أن تطور الفن - وتعدد مذاهبه ، واختلاف الآراء والتقييم لمدارسه وتياراته ، وتشوش النقاد ، واللعبة المالية التي لا شك فيها ، والاحتكار والاستثمار ليست كل العناصر التي تمثل خلفية الفن الحديث الذي يحتل الصدارة ، ولا تمثل كل المعطيات التي حولته إلى مجرد تجارة . فهناك الأهداف السياسية والأغراض الخفية التي يمكن الإمساك بدلالاتها من خلال ذلك الموج المتلاطم من زخم التيارات والروافد والذي تحركه قوى عديدة - علينا بأن نسلم بأنها - أخفت خططها وتدققت بمؤسساتها .

ولقد كتب ريمون - ديسيني Ribemont - Dessaigne عام 1958 « آنذاك ، من الدادية إلى المكان التجريدي » يقول عن يقين : « لقد انتهت اللعبة . إن سادة المجتمع هم المديرون الأقوياء لكازينو القمار الشاسع هذا . إنهم يمسكون « البنك » ولا يسمحون لأحد اللاعبين بأن يفلسهم . يخيل إليّ أن عالم الفن كما نراه بأعيننا وكما ساهمت في عمله لم يعد إلا عملية تفتيت بأوسع معانيها . إنها سوق للروبائيكيا حيث لا يمكن التمييز فيها بين ما هو حقيقي وما هو مزيف ، بين ما هو قديم وما هو جديد » (122) .

إن خيبة الأمل الكبرى هذه ليست إلا تقريراً للأمر الواقع : إذ إن الفن الحديث - في حقيقة الأمر - كان أكثر من مجرد كازينو للقمار . إن ألعيب هذه

العملة التشكيلية الزائفة التي ساهمت في التضخم وفي الرفع الجنوني للأسعار ، تكمن بلا أدنى شك كما يوضحه جازافا Guazava : « في مخالفات اقتصادية يعاقب عليها القانون ، قام بها تجار لا يمكنهم الإثراء إلا باللجوء إلى عمليات تخريب وقلب للقيم الثقافية والمعنوية ، التي وصلت إلى التطرف والعنف » (احتيال الفن التجريدي) (66) .

لقد تمت عمليات الاحتيال هذه داخل دائرة مغلقة تجمع في نطاقها الفنانين ، والتجار ، وجامعي التحف ، والنقاد ، والبنوك ، والمخاضف وقوى كبرى ومؤسسات بعينها إلخ . إن تصعيد استمرار اللعبة قد احتل مكان تقدير القيمة الجمالية للوحة . إذ بدا استمرار اللعبة وكأنه قيمة في ذاتها ، وبتعبير أدق أصبحت هي الكلمة الناهية ، أيا كانت قيمة العمل المُنتج أو التراكم . لقد حاصروا كل جميل وأصيل ينتمي للفن الحقيقي الذي يتلاحم بمجتمعه . ويعبر عنه ويرسي فيه قيم الجمال ورؤى الواقع والمستقبل .

لقد بدّل هذا الاستمرار المحكم من طبيعة الفن بصفة عامة ، وجعل من الفن الحديث واحداً من أكبر مجالات المضاربة والابتداع لا الإبداع . وذلك بجانب تلك المعايير التي تصدرها ، وهي البورصة والممتلكات العقارية . وأكثر من ذلك ، « إن الهواة – المستثمرين لم يعودوا بحاجة إلى معاينة ما يقتنونه : إنهم يشترون ويبيعون تليفونيا – مثلما يتم الاستثمار في الكاكاو » ! (ج . جرابان J. Grapin ، جريدة « الموند » الصادرة في 23 مارس 1976) .

وما أكثر المضاربات التي تمت في جلسات سرية في عالم المضاربة الفنية التي أصبحت جزءاً من عملية الاستثمار ، لقد أصبح الفن الحديث باختصار تجارة الاستثمار والمضاربة الفنية ، ومن الصعب تخيل أرقام المبالغ الطائلة التي تدار بين آلاف التجار والسماسرة الذين يتعاملون مع الفن باعتباره بورصة !!

إن الدعاية الضخمة التي تتم في الصحف اليومية حول المعارض التجريدية والأسعار التي وصلت إليها اللوحات في المزادات العلنية تعد من الأسباب المباشرة للنمو البشع

للإنتاج التجريدي ، مما أدى إلى النظر إلى العمل الفني كسلعة دولية تنتج المكاسب والعملات الحرة . ووفقا للأرقام الرسمية التي أوردها ريمس Rreims في كتابه الشيق عن هواة « جامعي التحف » ، فإنه يرى أن التصدير الفرنسي للأعمال الفنية تعدى مبلغ الستة ملايين فرنك عام 1981 .

إن هذا الرقم يمكن أن يكشف عن مضمون آخر حينما نعلم أن هناك خمسة عشر ألفا من المصورين ، ومائة وخمسين ألفا من اللوحات التي يتم تصويرها في العام ، أي أن إنتاجية هذه الآلة العصرية تدور جيدا ، خاصة أن النظام التقني الحديث يساعد على سرعة الإيقاع !!

لقد بدأ سوق اللوحات بما أطلقوا عليه فن التصوير الجديد ، أي أنه بدأ بلوحات التأثيريين ، من جيل فان جوخ ، وجوجان ، وسورا ، ثم جيل الحوشيين والتكعبيين .

ولقد وصف الأديب الفرنسي إميل زولا Emile Zola خبايا سوق الفن الذي أقيم حول التأثيريين في روايته المعروفة باسم « العمل الفني » . وهو سوق كبير الشبه بما يجري حاليا من قبيل : اعتبار اللوحات مثل الأسهم والسندات . فقد تدخل أصحاب البنوك ، كجزء من اللعبة في طريقة فرض الفنانين . ذلك أن الدور الرئيسي الذي يلعبه التاجر في رفع الأسعار لا يمكن إغفاله . إلا أن البداية جرت في نطاق ضيق جدا ، لم يكن شديد الارتباط بالنظام المالي للدولة ولا بسياستها . الأمر الذي سيتطور - فيما بعد - من خلال تلك القوى التي تجمعها المصالح الواحدة والهدف الواحد .

ومع تكوين نمط جديد من تجار الفن ، تكون أيضا نمط جديد من جامعي التحف الذين قاموا بتكوين مجموعات فنية بأقل التكاليف الممكنة . لقد فرضت القوة الشرائية للجامعي اللوحات وضعاً حاسماً على سوق الفن وكيفية تشغيله . إذ إن المقتنين سواء أكانوا « مغرمين » فعلاً أم « متحذلقين » أم مجرد « مستثمرين » ، فإن ذلك لم يقلل من اتساع نطاق هذه الحركة .

لقد كان بعض جامعي اللوحات يقتنونها حبا ، أو من باب المنافسة ، لكن أكثرهم تمرسا في المجال هم الذين كانوا يشترون اللوحة لإعادة بيعها بعد ذلك بقليل وقد تضاعف ثمنها عدة مرات .

ولاشك في أن أقوى جماعة في ذلك المجال كانت جماعة المليونيرات الذين يمكنهم شراء لوحات تحدد أسعارها بالآلاف . إن المجموعات الكبرى التي تكونت في فترة ما بين الحربين قام بتكوينها أحفاد الطبقة البورجوازية الكبرى المالية أو الصناعية أو التجارية للقرن العشرين ، والذين كان أكثرهم ثراء يقيمون في الولايات المتحدة .

ولم تكن المنافسة التي تقوم بين كبار المشتريين الدوليين من باب العبث . فمن السذاجة افتراض أن رفع سعر لوحات أحد الرسامين في مزاد علني يعني - من الناحية الاقتصادية - تحقيق فائض قيمة ، خاصة حينما يمتلك المشتري بالفعل مجموعة كبيرة من لوحات ذلك الفنان ، وليس من العبث أيضا أن أغلى اللوحات في يومنا هذا تقتنيها قلة من المليونيرات الدوليين ، الذين يعملون تحت شعار واحد هو : الشراء بثمان بخس لبيعه بثمان غال جدا ، بجانب أن شراء عدد كبير من اللوحات يمكن من فرض قوة تتحكم في سوق الفن وتحكمه !! ورغم ذلك كله فإن علينا أن نرى أن عملية الشراء المنتظمة أو الكلية لأعمال أحد الفنانين قد تؤدي بتراكمها إلى أشكال بعينها من قبيل ما يشير إليه ليونس روزنبرج Léonce Rosenberg إذ يقول : « حينما يقوم الشخص بشراء كل إنتاج فنان ما بشكل منتظم أو إجمالي ، فكأنه يحصل في الوقت نفسه على الأعمال الجيدة والرديئة . وعليه آتخذ أن يتخلص من هذا التالف بشكل غير معلن ، تاركا للمصادفات مهمة إيواء هذه الأعمال المولودة ميتة » . الأمر الذي جعل العديد من المؤلفين ، في يومنا هذا ، يعتبرون كبار التجار وكبار جامعي لوحات الفن الحديث قوى تمثل عناصر مافيا شرسة شديدة التغلغل .

لكن ترى كيف تبدو مافيا التجار هذه ؟! إن الأرستقراطية الدولية لهذا المجال كانت تتضمن نماذج متباينة بدأت حتى عام 1914 بتجار ينتمون إلى جماعات اجتماعية ورأسمالية محددة تماما من واثري كبار الملاك الزراعيين ، وأثرياء الطبقة البورجوازية . ثم انضم إليهم بعد ذلك حشد من رجال المال أصحاب البنوك والمصانع وكبار التجار .

إن ما كانوا يمتلكونه من رأس مال كان يسمح لهم باقتناء مجموعات بأسرها . وكلهم كانوا على صلة بشبكة دولية من السماسرة والوسطاء ، الذين يحيطونهم علما بخط سير سعر اللوحات . كما أنهم كانوا يمتلكون أقساما منظمة للمعلومات والأرشيف والبيانات ... إلخ .

وما أكثر الأسماء التي تظهر على قائمة مافيا التجار هذه ، نذكر منها أشهرها على سبيل المثال : بول ديران - رويل Paul Durant - Ruel (1831 - 1922) ، والذي يمثل النموذج الجديد لتجار الفن في فرنسا . ولقد خلف والده عام 1865 ، وقاد أولى معاركه التجارية لصالح فنانى مدرسة باربيزون L'Ecole de Barbizon . لكنه فقد عملاءه إبان هذه المعركة بسبب عديد من المصاعب التي أحاطت به ، ولا نذكر منها إلا فترة انخفاض قيمة العملة التي اعترت فرنسا ، وكانت أزمة طويلة المدى عام 1882 ، أدت إلى انهيار مالي عام ، لكن ديران - رويل لم يستسلم . لقد ضاعف مبادراته في إطار مخطط ومرسوم ، فأنشأ عام 1869 « المجلة الدولية للفنون والغرائب » ، وبدءاً من الثاني والعشرين من شهر نوفمبر 1870 إلى الثاني من مايو 1871 ، أصدر جريدة أسبوعية باسم « الفن في العالمين » . وابتداء من 1883 قام بتنظيم مجموعة من المعارض الخاصة للفنانين الذين كان يساندتهم . وفي ذلك العام نفسه قام بعرض لوحات فنانيه في كل من لندن ، وروتردام ، وبوسطن . وفي عام 1886 افتتح قاعة عرض جديدة في مدينة نيويورك ، التي أصبحت ، منذ ذلك الوقت ، المركز الجديد لجذب تجار اللوحات الأوروبية . إذ إن أمريكا بدأت في هذه الحقبة بنهم لا يحد لاقتناء كل تراث فني يمكنها اقتناؤه .

وسرعان ما أصبح ديران - رويل على رأس قائمة كبار تجار الفن الحديث ؛ للاحتكار الفني الذي قام به بغرض أعمال لم تكن مطلوبة أو ذات قيمة ، حيث إن مخزونه المتراكم كان يسمح له بكسب الجولة النهائية . كما أنه كان أول من طبق ومارس نظرية احتكار لوحات فنان ما ، وذلك بالسيطرة على كل إنتاجه .

وإذا ما انتقلنا لاسم آخر فإننا نلتقي بفيلد نشتاين Wildenstein الذي يمثل في هذا المجال ما يعنيه اسم عائلة روتشيلد Rothschild بالنسبة للبنوك ، وإن كان واحد

مثل كاهنفيلر Kahnweiler بما يملكه من أربعة عشر ألف لوحة والتي قام بتسويقها ، لا يقل عنه أهمية ، حتى وإن لم يصل رصيده المالي إلى ما يملكه فيلدنشتاين . ورغم ذلك فقد قام كاهنفيلر في مطلع القرن العشرين ، بتنظيم استخدام عقود الاحتكار التي كان يسن قوانينها بخطابات متبادلة - مما دفع السوق لهوة نظام الاحتكار . فباحثكاره كل إنتاج الفنان ، كان التاجر يجد نفسه وقد أصبح صاحب الامتياز المطلق في تحقيق عملية تجارية رابحة .

ومع اقتناعه بأن السوق قائم على عملية العرض والطلب ، وأن الطلب يتحكم في سعر السلعة ، فإن كاهنفيلر لم يرفع الأسعار بشكل جنوني . وذلك من خلال خطة بعينها يصبح معها اسمه في السوق محل ثقة كبيرة وهو ما كانت دعايته تنفخ في أبواقها . لقد كان يبيع اللوحات بالثمن نفسه تقريبا الذي اشتراها بها ، مع مراعات المصاريف بالطبع !!

ومن أوضح الأمثلة على أسلوبه هذا ، والذي يحفظه له التاريخ ، ذلك المزاد العلني المعروف باسم « جلد الدب » والذي أقامه في الثاني من شهر مارس عام 1914 في مبنى درووه . ويمثل هذا المزاد حدثا تاريخيا ؛ إذ إنه يُعد بداية عهد الاستثمار الفني بأوسع معاني هذه الكلمة وبكل شراستها معا .

لكن الحديث عن كاهنفيلر لا يمكنه أن يحجب زميله الحميم ليونس روزنبرج Léonce Rosenberg اليهودي الفرنسي الجنسية الألماني النشأة والذي أصبح زعيما يشار إليه بالبنان من زعماء مدرسة الفن الحديث التي كان شديد الولع بها ، اعتبارا من 1908 . لقد كان يقاسم كاهنفيلر شغفه بهذه المدرسة ، إلى أن اضطر الأخير للانسحاب من السوق إبان الحرب . إذ تمت مصادرة كل ممتلكاته باعتباره يهوديا ألمانيا ، واضطر إلى الرحيل إلى سويسرا .

وطوال عدة سنوات ، ظل ليونس روزنبرج ، اليهودي أيضا ، وإن كان فرنسي الجنسية ، هو الوحيد الذي يمتلك ويتحكم في عقود ذلك الجيل من الفنانين الشبان الذين كانوا يحاولون إثبات وجودهم ومنهم جوان جري Joan Gris ، ليشترز Lipchitz ، متزينجر Metzinger ، بيكاسو وغيرهم . ولكي يؤسس لتجارته ويدعم

مكانته ويستطيع إغراق السوق فيما بعد بالمصنوع والمنتج تحت نظريه وفي الاتجاه الذي يدعمه ويروج له تبعًا للخطة التي يمثل إحدى حلقاتها ومتجهاتها ، جمعهم في دائرة واحدة معروفة باسم « جماعة المجهود الحديث » ، وقام بإخطار بنك لويد بخطاب موقع منه في الثاني والعشرين من شهر نوفمبر عام 1918 ، لدفع أجور ثابتة كل ثلاثة أشهر للأسماء المرفقة بالكشف الذي قام رايمس بنشره في صفحة 245 من كتابه المعروف باسم « جامعي اللوحات » . وهكذا أصبح الفنان أجيرا وخاضعا لرأس المال وفي خدمة أهدافه !! (121) .

أما حياة التاجر المعروف باسم لورد دوفين Duveen والذي توفي عام 1939 ، فهي لافتة للنظر بصفة خاصة . فقد استطاع دوفين ، حفيد أحد الحدادين اليهود في قرية ميبل Meppel ، في أطراف هولندا ، أن يخلق أسطوره الذاتية وسط تلك الآلة الجهنمية التعقيد المسماة : سوق اللوحات .

وما من أحد ، في هذا المجال ، يجهل المخطط الذي اتبعه مع عملائه ، من المليارديرات الأمريكيين بصفة خاصة ، لكن يكفي أن نذكر - لإيضاح مدى اتساع تجارته - أن جوزيف دوفين قد وصل أمريكا عام 1886 ، وكان في السابعة عشرة من عمره . أما الثروة التي خلفها عند وفاته فتشهد على حيويته الاستثمارية : ذلك « أن التبرعات التي أهداها لكل من « التيت جالري » Tate Gallery ، ومتحف « ناشيونال جالري » National Gallery بلندن - والتي نال بفضلها لقب لورد - كانت قيمتها الإجمالية عشرة ملايين دولار . وكان رصيده في البنك خمسة عشر مليون دولار ، كما كانت مجموعته الخاصة تقدر بعشرة ملايين دولار » (103) .

أي أنه ترك بعد وفاته مبلغًا يقدر إجمالًا بخمسة وثلاثين مليون دولار . وحينما نضع في الاعتبار أن هذا المبلغ كان في سنة 1939 ، فلنا أن نتصور في مخيلتنا ما تمثله حقيقة الأرقام !!

ولكي نعرف طرفًا من عالم هذا الكيان المتصل بمجموعة اللوحات الخاصة بتاجر

ما ، يكفي أن نشير إلى أن أي مجموعة من اللوحات لا تعرض أبدا برمتها ؛ ذلك أن كبار المحتكرين - وهو التعبير الذي استتب في النصوص والوثائق اعتبارا من منتصف هذا القرن - يمتلكون عدة مساكن خاصة ، ولوحاتهم مثل ثروتهم لا توضع في مكان واحد أو بنك واحد أبدا ، وإنما تحفظ في أماكن متفرقة ، بعيد بعضها عن بعض ، بل إنه في المسكن الواحد هياكل أن تعلق اللوحات كلها معا ، وإنما يتم حفظ أغلبها متلاصقة في مخازن مهيأة لذلك تحفظها بعيدة عن أعين الزوار .

ويعد تخزين اللوحات ظاهرة عادية في هذا السوق ، وله أهمية مزدوجة ، إذ إن ذلك لا يعني فقط تكديس أعمال فنان ما ، وإنما يمثل نظاما محكما شديد الأهمية لمواجهة الموقف عند تأتي الرياح بما لا يشتهون . وعندها فإن هؤلاء المحترفين يقومون بوضع مقتنياتهم « في الثلاجة » على حد التعبير السائد فيما بينهم .

وأيا كان الأمر ، فمنذ الحرب العالمية الثانية ، لم يعد هؤلاء التجار يعثون باللوحات التي يشترونها . فهم يقومون بوضعها في صناديق بلا إطارات ، أو يكبسونها في إحدى غرف المخازن ، فالأمر في حقيقته إنما يعني فحسب معرفة كيفية الانتظار واقتناص الوقت المناسب ! ولقد استتب أسلوب هذا الاستثمار منذ أن أدرك بعض رجال الاقتصاد أن الفن أيضا ، بل وأكثر من أي شيء آخر ، يعد وسيلة استثمارية من الدرجة الأولى ، كما سبق أن أشرنا .

إن تعبير « تاجر لوحات » واسع المعنى ، من حيث إنه يتضمن عدة حقائق متداخلة ومتنوعة ، يمكن تقسيمها إجمالا إلى نوعين : التاجر المقاول ، والتاجر المشتري ، وإن كان الفصل الدقيق بينهما يصعب في كثير من الأحيان ؛ نظرا لأن العديد منهم يقومون بالوظيفتين في الوقت نفسه .

إن نوعية « التاجر - المقاول » تمثل النموذج الجديد في هذا المجال ، من حيث إنه يكشف ويساند فنانا غير معروف . فهو يراهن على إنتاجه برمته ، وذلك لتحقيق غاية بعينها ، هي : فرضه على السوق .

فبعد أن يقوم التاجر بتحديد المواصفات والمقاييس وفقا للظروف العامة للسوق ،

ووفقا لإمكاناته المالية ، ووفقا لاحتمالات العرض والطلب بما يتضمنه ذلك كله من معلومات متوافرة لديه من المؤسسات المعاونة ، يشرع في تكوين فريقه الخاص من المصورين . وعادة ما يختلف حجم هذا الفريق من خمسة إلى ثلاثين شخصا على الأكثر . ولأن التجار يهتمون في مقام أساسي بالناحية الاقتصادية فقد كان يتم اختيار أفراد الفريق من جيلين من المصورين على أن يكون بعضهم من الأسماء اللامعة التي حظيت بالشهرة .

وبعد أن يقوم التاجر باختيار فنانيه ، فإنه يبدأ في عملية الترويج لهم والدعاية المنظمة لتلمع أسمائهم ؛ كي يحققوا الشهرة المرجوة ، واضعا نصب عينيه أن يتدع لهم اسما ليصبح لتوقيعهم قيمة مالية في حد ذاته . ولكي يصل التاجر إلى تحقيق أغراضه بشكل ناجح ، فإنه يلجأ إلى تشغيل عدة عناصر في آن واحد ، وكأنه عمل أوركسترا ليضخم ، وإن كان عزفه نشازا يفسد الذوق ويروج للأهداف الخبيثة الخفية . إن التاجر من هذا الصنف يبدأ بتقديم المصور في معارض جماعية ، ثم ينظم له المعارض الخاصة ، ويساند أسعار لوحاته في المزادات العامة ، ثم يبدأ بتقديمه في المحافل الدولية ، مساندا إياه بمختلف الوسائل الدعائية ، بدءا من كتالوجات المعارض حتى جامعي اللوحات ، مروراً بالدراسات والمراجعات النقدية والضغط العلني أو الخفي على أعضاء لجان التحكيم وتوزيع الجوائز !

وما أن يتم احتكار الفنان ، حتى يكون للتاجر كل النفوذ في السيطرة على إنتاجه - حتى وإن لم يعلن عن ذلك صراحة - وهنا توضح رموند مولان كيف « أن بعض التجار لا يفلتون من الإغراءات ، فما أن يقعوا في براثن اللعبة حتى يذهبوا إلى نهايتها بالسيطرة الشاملة على إنتاج الفنان وبغرض نوع معين من الإنتاج » (91) .

وتعد ضرورة تكوين مخزون ما من لوحات الفنان ، والتحكم في عملية انتظار الفرصة المواتية التي يقومون باقتناصها بعد الإعداد لها ، من أهم الخطط التي يلجئون إليها ، وتعتبر محكما لديهم في نجاح خططهم ، وخاصة إذا ما قام التاجر بشراء إنتاج فنان شاب يقوم بصنعه والدعاية له . وما أكثر تنوع الوسائل التي يستخدمونها

للوصول إلى أغراضهم والتي يحركونها في تضافر غريب مع سياسة المرحلة التي ينتمون إليها .

لقد أدى المناخ العام أثناء الحرب العالمية الثانية ، إلى ضرورة تعديل هذا النهج . فمع نشوة فترة الخمسينيات والستينيات ، حيث كانت اللعبة في أوجها ، اندفع التجار إلى أقصى درجات المضاربات القصيرة المدى لإشباع نهمهم في الكسب السريع الذي يتفق ومعطيات تلك الحقبة . إذ إن هذه الحقبة كانت تتطلب ضرورة توزيع الأعمال وليس تخزينها ، سرعة الإيقاع وليس بطئه أو تجميده ، أو الاستثمار بعيد المدى . بالإضافة إلى توسع رقعة السوق ، وما صاحبه من دعاية وتنظيم مصرفي لكل أبعاد اللعبة ، وذلك كله بجانب تنظيم عملية التمويل اللازمة التي تلعب دوراً رئيسياً في تحقيق الأهداف الخفية لتدمير نسق القيم والرباط الحتمي بين الفن والمجتمع .

لقد كان جامعو اللوحات المستثمرون ينظرون إلى اللوحة - بجانب ذلك كله - وكأنها الموازي البحت لاسم البورصة . فيستعينون في نشاطهم بحسبهم الذاتي والحسابات المعقدة التي تقوم عليها المراهنات . بينما ظلت أكثر الأساليب انتشاراً هي عملية الاحتكار ، القائمة على دفع راتب شهري للمصور مقابل الحصول على كل إنتاجه .

وبتزويد أنفسهم - مسبقاً - بهذا الكم من الإنتاج ، لا يبقى أمام المستثمرين غير هدف واحد هو : نشر هذه اللوحات . فتقوم إحدى القاعات باحتضان الفنان وعرض لوحاته ، ويُسانده الخبراء (مدفوعو الأجر) ، ويثار حوله نوع « من الجنون الذي يلهب خيال جامعي اللوحات ويؤدي إلى عملية شراء بالجملة ، وتنتهي مسرحية القربان المقدس التي يلعب فيها رفع الأسعار الدور الرئيسي . وبعد التوصل إلى فرض أو تحديد القيمة المالية المرغوبة ، يسارع التاجر ببيع كل ما لديه ، إذا كان الأمر يتعلق بعملية استثمارية سريعة ، أو ببيع جزء مما لديه ، إذا ما كانت الأغراض أكثر تعقيداً من ذلك » (91) .

وعند اهتمامهم بإبراز فنان معين أو عمل محدد ، يقوم جامعو اللوحات من

المستثمرين ببيع اللوحات وشرائها فيما بينهم ، مع رفع سعرها في كل مرة . وتتلخص المشكلة بعد ذلك في معرفة الوقت الذي يجب أن تتوقف فيه لعبة الكرة هذه ، وأي كمية من اللوحات يكون من الأفضل الاحتفاظ بها لإعادة استثمارها في الوقت المناسب .

وفي هذا المناخ الشديد الالتواء والتعقيد ، عرفت مكانة المصور تغيرات جذرية . فقد اكتسب في التصوير مساندة مستميتة من التجار ، واختفى نصير الفنون القديم أيام الأرستقراطية ونبلاء البلاط أو البورجوازية الكبيرة ، فقد تغير البناء الطبيعي كما تغيرت خصائص كل طبقة مع بزوغ الثورة الصناعية . فلم تعد البورجوازية ، سواء أكانت كبيرة أم صغيرة ، بنفس خصائصها القديمة ، إذ تضمنت خليطا من رجال الأعمال ، والتجار ، والمهن الحرة ، والموظفين ، ورجال الصناعة ، كما بزغ نجم البروليتاريا التي وجهت بخطط شرسة ووسائل أشد شراسة كان الفن الحديث أحد وسائلها لعزل الجمهور الكبير عن الإحساس بالفن ودوره في خدمة مصالحها . لقد أصبح اقتناء اللوحات وقفا على أولئك الذين يمتلكون ما يدفعونه ثمنا له .

وإذا ما كان نصير الفنون قديما يقوم بإيواء المصورين ، فإن تعدد الاتجاهات قد سمح بتعدد مماثل من التجار الذين يرغبون في تحقيق الثروات الضخمة . لذلك كانوا يقومون بإبرام اتفاقيات مع المصورين بغية الوصول إلى صفقات رابحة . فباحفاظهم بالمصورين تحت مخالبهم بفضل هذه العقود المبرمة يوجهونهم كما يريدون ، وكأنهم كانوا يقومون الدور نفسه الذي كان يلعبه النصير فيما مضى ، مع اختلاف الأهداف والأساليب والدور .

ووفقا لهذه العقود التجارية ، فإن المصور يخصص كل إنتاجه للتاجر ، كما يحق للتاجر - وفقا لصيغة العلاقة التعاقدية - أن يختار ما يروقه من هذا الإنتاج بالمبلغ الذي يحدده .

لقد كان الفرق بين سعر البدء عند تداول اللوحة والسعر الذي تنتهي إليه بعد هذا المطاف الرأسمالي الاستغلالي الاحتكاري جديرا بأن يصيب رعوس العديد من

المصورين بالدوار . وفي هذا الصدد يقول ريمون- ديسني : « إن الملايين تتراقص « الرؤك أندروول » في هذه اللعبة وفقا للموضة . ومن غير أن نشط أو نجهد في البحث كثيرا ، فما أسهل أن نرى هذا المهر أو ذاك ، أو هذه القاعة أو تلك ، فها هم أمثال مايت Maeght وكاريه Carré ودرووان Drouin ، وقد بدءوا من لا شيء ، ليصلوا خلال بضع سنوات إلى أسعار بمقدورها أن تسمح بحياة من الذهب الخالص بأوسع معاني هذه الكلمة . إن انتقال نيكولا دي ستال Nicola de steiel من الحقارة التافهة إلى الشهرة الفائقة لمن الأمثلة التي يسيل لها لعاب الكثيرين » (122) .

ولا شك أن سر النجاح ، في هذا المجال ، يكمن في القوى الشرائية ، إلا أنه أكثر ارتباطا بالقوى الكبرى التي تحكم في المبيعات .

ترى هل كانت مدام فالتر Walter تدرك عندما قامت عام 1955 بشراء إحدى لوحات سيزان بمبلغ ثلاثة وثلاثين مليون فرنك ، أنها بهذه الصفقة قد تجاوزت ضربة المطرقة في المزاد لتطيح بالأسعار إلى آفاق لم تعرفها اللوحات من قبل ؟! إن مثل هذا المبلغ المذاع علنا كان بمثابة علامة لعهد جديد . وهنا يقول رايمس في كتابه عن « جامعي اللوحات » : « إن مبلغ ثلاثة وثلاثين مايونا من الفرنكات للوحة طبيعة صامته متوسطة القيمة الفنية لدليل قاطع على أن كل شيء مباح في هذا المجال . لقد اخترقوا الحدود ، الأمر الذي يبدو واضحا للجميع بصورة ملموسة وبشعة ، لقد أصبحت المسألة مجرد استثمار فني » (121) .

وازداد تغلغل مخالب الاقتصاد بدأب لا هوادة فيها بحسم الفن الذي بدأ ترغفه . وها هو مثال يعد من أشهر الأمثلة على ذلك : لقد قام المصور بولوك Pollock بتصوير لوحته المعروفة باسم « القطب الأزرق » عام 1953 ، وتم بيعها بستة آلاف دولار . وبعد ذلك بعدة سنوات بيعت ثانية بمبلغ اثنين وثلاثين ألف دولار . وفي عام 1973 ، اقتناها متحف كامبيرا Camberra بمبلغ مليوني دولار !! نعم ، مليون دولار ، وهو ما يمثل أعلى مبلغ تم دفعه لإقتناء لوحة من لوحات الفن الحديث حتى ذلك الوقت .

وهكذا ، لم يصبح الفن مجرد قيمة مالية فحسب ، وإنما « قيمة متزايدة خرافية الأبعاد » ، أو كما يقول ج . ميشيل J. Michel في عدد جريدة « الموند » الصادر في 24 مارس 1976 : « إن سوق الفن بمثابة إلدورادو* مالي . وأكثر الأمور إثارة فيه بالنسبة للمستثمرين الفرنسيين (على سبيل المثال لا الحصر) . أنه غير خاضع للضرائب » .

وها هو كاتب المقال - السالف الذكر - يوضح في المقال نفسه بعد فقرات قليلة حالة ر . بيرفيت R. Peyrefitte ، التي تعكس إلى أي مدى « تحتوي هذه المهنة على أناس لا يمكن تصور مدى عدم نزاهتهم . فهم يقلبون الثروات والأشخاص ، ولا يتورعون ، إذا ما سمحت لهم الفرصة ، عن تدليس الأعمال ، الأمر الذي يحدث عادة وبأكثر مما يتخيل المرء » .

إلا أن هذا الرفع المذهل لأسعار الفن التجريدي كان يقابله انخفاض بالقدر نفسه المتعمد للفن الشكلي أو الواقعي ، الذي يلتزم بالواقع الاجتماعي وقضايا الإنسان . لقد وصلت عمليات التزييف من أجل تهيش قيمة الفن الواقعي للفنانين الذين تمسكوا بأصالتهم ودورهم وفهمهم الواقعي لقضايا الفن ولما يزالوا على قيد الحياة إلى نسبة 7500٪ ! وها هو المصور لاسكو Lascaux الذي كان متعاقدا مع كاهنفيير قد حددت قيمة عقده بنسبة تقل خمسا وسبعين مرة عن تقديره ليكاسو . ويقول جازافا Guazava بهذا الصدد : « باستخدامه هذا التحايل مع لوحات الفنانين المعاصرين والذين يتبعون الاتجاه الواقعي ، رغم إنتاجهم المحدود . فقد كان كاهنفيير يقلل من قيمتهم أمام الجمهور . بما أنها أعمال لا إقبال عليها في السوق ، ولا يحق لها أن تأمل في الحصول على فرصة سعر معقول إلا بعد قرن أو اثنين . لذا فمثل هذه اللوحات لا تباع إلا بأسعار رمزية ، لأن شرايعها يمثل ضياعا أكيدا لأموال من اقتناها إذا ما أراد بيعها ثانية ... إن الفنانين الأصلاء الذين يتبعون الطريق الصعب

* إلدورادو Eldorado ، معناها : « الذهبي » : بلد أسطوري في أمريكا يضعه لسكان الأصليون بين الأمازون والأورنيوك . ووفقا للأسطورة ، فقد كان هذا البلد يفيض بالذهب . ولقد استلهم فولتير هذا الاسم وأطلقه على إحدى رواياته .

والشاق للجهد الإبداعي والذي سلكه أمثال مايكل أنجلو ، وروبنز ، وجويا ، لن يتمكنوا من بيع أعمالهم الفنية القيمة بالأسعار التي تستحقها ، وما دام هناك أمثال كاهنفيذر وشركاه . أولئك السماسرة المزيفون الذين يسيطرون على الأسعار المفتعلة التي تسمح بأن يحل وجه القبح بوفرتة محل الفنون الجميلة وننعم برفع الأسعار » (65) .

لم يكن جازافا وحده هو الذي كشف عن تلك اللعبة المفتعلة للتقليل من قيمة الأعمال الفنية الصادقة بشكل تخريبي متعمد . إذ إن رايمس - وهو أستاذ القانون بالأكاديمية الفرنسية - كتب عن جحيم تلك الخدعة المفتعلة لرفع أسعار الفن الحديث في فترة ما بين الحربين ، إذ يرى : « إننا نشهد الأفول المخيف للفن التقليدي ثم إختفائه تماما من السوق . ولقد انخفض سعر هذه الأعمال إلى درجة لا يتصورها عقل ، بحيث أصبح من المستحيل أن نرى اليوم أعمالا هامة للفنانين الواقعيين المعاصرين ، وهو أمر طبيعي (في ظل المؤامرة) وإن كان يزيد من تعثر خطواتهم » (121) .

ومما لاشك فيه أنه كان تعثرا ، بل وإلغاء متعمدا لقيمة الأعمال الواقعية ذلك أنه في فترة ما بين الحربين قد تفاقمت القوة الشرائية الضخمة للأعمال التجريدية والتي امتدت حتى عام 1962 ، فقد كان الصراع على أشده ، إذ تضافرت جهود التجار والنقاد الذين يساندون الفن الحديث لاتباع سياسة تجاهل الفن الواقعي . وكرد فعل طبيعي كان الذين يساندون الفن الواقعي يتحنون الفرص ، كلما سنحت لهم الظروف ، للكشف عن خبايا عمليات النصب التي يقوم بها تجار التجريد والمؤسسات المساندة وأتباعهم من نقاد ورجال إعلام بل ودول - كما أسلفنا القول - فاضحين خاصة ذلك الجانب الأمريكي والدور الرأسمالي الاحتكاري السياسي الذي بدأ يتضح تدريجيا مع مضي السنين . الأمر الذي سنتناوله بشيء من الاستفاضة مقترين من أبعاده ومكوناته الأساسية في الفصل التالي .

الدعاية والإعلام :

ورغم ذلك ، فلا يملك المرء إلا أن يتساءل ، كيف تم تنفيذ هذا الارتفاع الخيالي

لأسعار التجريد ؟ إن الإجابة تتضمن العديد من المجالات التي لم يعد من الصعب الكشف عنها من قبيل : الدعاية ، والإعلان ، ووسائل الإعلام وغيرها . وها هو جوستاف لي بون Gustave Le Bon في كتابه عن « سيكولوجية الجماهير » ، (الذي تم نشره عام 1895 وأعيد طبعه مرة كل عام تقريبا حتى عام 1972 ، وتمت ترجمته إلى ثماني عشرة لغة) يشي بالكثير من هذه الوسائل . وهو يعد من أولى المحاولات العصرية التي تبني للسلطة نظرية عن كيفية السيطرة على الجماهير وعقولها (80) .

وفي فترة ما بين الحربين كانت النظم الأوروبية تقوم بتطبيق سياسة تجنيس الجماهير عن طريق استخدام وسيلتين مميزتين : الدعاية التي تعمل في خدمة الحكومة وأيديولوجياتها المسيطرة ، والإعلان ، الذي يلعب دورا رئيسيا في خدمة التجار والصناع .

وربما كان من الصعب الفصل بين الدعاية والإعلان ، من حيث إنه لا حدود فاصلة تماما بينهما ، ومن الملاحظ أن هذه الحدود تقترب من التلاشي إذا ما كان الأمر يتعلق بالفن والفنانين ، وأكثر ما يلفت النظر فيما يتصل بتلاشي الحدود إنما هو ذلك التعاون الذي نراه بين الفنانين والسلطات السياسية والاقتصادية لبلادهم . فأجهزة الإعلام والحال هذه تصبح أبواق دعاية لأسماء بعينها وبخاصة فيما بين الحربين العالميتين . وبإله من توافق غريب في الأهداف والأساليب فلم يعد من الممكن فصلهما . ومن الطريف متابعة كيف تم إنجاز هذه اللعبة عن قرب .

إن سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية تمثل فترة عرفت فيها الظروف الاقتصادية والاجتماعية وتطور الفن ازدهارا لم تشهده سوق الفن من قبل . والحقبة الممتدة فيما بين عامي 1952 و 1962 تمثل فترة هوس استثماري لا مثيل له ، سرعان ما أدى إلى الخلط في نظام استيعاب السوق ونظام البورصة . ومع ذلك فإن غزو السوق الفرنسية بكل هذا الكم المذهل من التجريديات المعروفة يعكس في الوقت نفسه آثار المعارك الفنية العالمية والمنافسات التجارية التي يثيرها ، أو يوسعها ، أو يجعلها تتحد وتتضافر بسبب تحقيق احتكار ما . أي أن الخلفية الأساسية لهذا المجال كانت قائمة على

الاحتكار والمؤسسات التي تتسم بخصائص أmafia ، بل هي بكل جُماعها مافيا ، بما أنه لا يمكن لأي إنسان أن يخترق مجالاتهم دون أن يكون مزودا بالمعارف والصلات والتوصيات التي تعد بمثابة كلمة السر !

لقد جدت ظاهرة لافتة للنظر بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية هي دراسة أسعار المصورين بانتظام . وفقا لعوامل ومقاييس تتجاوز أي اعتبارات للذوق أو للمنطق . وذلك ما يوضحه برنيه Bernier في كتابه عن « الفن والمال » (10) إذ يقول :

« ومنذ ذلك الوقت (والحديث عن فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية) أصبح لزاما في كل عملية بيع علنية أن تحقق الأسعار ارتفاعا ملحوظا عن الرقم السابق . وبدأ التجار في استخدام ألفاظ دعائية ، لم تكن مستخدمة من قبل ، وذلك بغية استتباب مكانة « صبيانهم » في تلك القافلة السائرة ، وعرفت الأسعار في هذه الفترة ، التي تميزت بالإنطلاقة الاقتصادية الكبرى ، أرقاما خيالية بسبب عمليات البيع والشراء هذه . وأصبحت اللوحات منذ ذلك الوقت تقوم بالدور الذي كانته أسعار نجوم شباك التذاكر في هوليوود ، أو ميزانيات عمليات الإنتاج غير العادية » .

لقد بدأ كل جميل يأفل بشكل ملحوظ منذ الستينيات ، فقد كانت المتاحف - من ناحية - تمتص الأشياء القيمة ، ومن ناحية أخرى ، كانت المؤسسات بثرواتها الطائلة لا تتنافس في مجال الفن الحديث فحسب وإنما في تقلبات الأسعار وتوقعاتها . ونذكر على سبيل المثال ما أورده رايمس عن مؤسسة جتي Getty : « التي كانت قوانينها تفرض قهرا على الاتحاد الاحتكاري للمنتجين أن يخصص ما بين عشرة وعشرين مليونا من الدولارات لاقتناء الأعمال الفنية سنويا : وهو طوفان لا يقاوم ، قادر على إغراق كل ما في العالم من أعمال ممتازة أو اشتهر بذلك لصالح المؤسسة » (120) لكن ثمة قوى أخرى كانت شخوصا بلا مؤسسات وانزلقت أقدامها للعبة تحت وطأة التشبه المقيت لتلج من الباب الذي انساقت إليه فتصبح إحدى قوى اللعبة المصنوعة .

لقد كان العائد اللامعقول للأعمال البرولية التي تدر النقود ، إلى جانب صناعات أخرى يسمح للذين يمتلكون مبالغ وثروات مهولة بشراء أي شيء خاصة وقد فقد

لفظ « نقود » معناه تماما لديهم ، وذلك بحكم الواقع ، ولم يعد يمثل غير أرقام متراصة !!

وفي الحقبة الثانية من الستينيات ، كانت كل المؤشرات تشير إلى ارتفاع الخط البياني لهذه القوة الجديدة المتعددة الأوجه ، بعدما تعددت النشرة الناجمة عن تزايد الأرقام وتزايد العمولات وتجاوزها كل إدراك أو فهم . لقد نشرت مجلة « فورتون » Fortune الأمريكية تقول : « عندما قام آل رايتسمان Wrightsman بشراء لوحة فرمير Vermeer قيل إنهم اقتنوا أغلى مساحة في العالم : 1252 دولارًا للبوصة المربعة مقابل دولارين وعشرين سنتًا للبوصة المربعة لأغلى أرض في نيويورك ، وهي الأرض التي أنشئ عليها مبنى بنك مورجان » .

لم تكن الوقائع بغير أسباب وأهداف خفية إذن حينما بدأ المختصون ، بعد فترة ضياع خاطفة ، يشتون بالأرقام أن الأعمال الفنية كانت من أكثر القيم صمودًا في سوق المال والبورصة .

إن أكثر الظواهر أهمية ولفنا للنظر ، والتي حدثت في هذا المجال وبدأت تجذب رعوس الأموال بشكل واضح تجاه سوق الفن ، إنما هي قيام البنوك بإنشاء صناديق للاستثمار خاصة بهذا المجال كما سبق القول . وهنا يعلق برنيه Bernier عام 1977 في كتابه عن « الفن والمال » :

« لاشك في أنها كانت أهم نتيجة ناجمة عن البيانات والإحصائيات التي لم يكفوا عن نشرها منذ خمسة عشر عاما . فلا يوجد أي رجل اقتصاد يمكنه أن يقف مكتوف اليدين أمام ارتفاع في سعر تصل نسبته إلى 1150٪ ! .. لقد تحولت رعوس أموال الاستثمار سريعًا إلى مؤسسات مالية للتجار ، فكانوا يعملون عن طريق السلفيات المباشرة - المرهونة على أعمال فنية - بفوائد وذلك حتى عملية البيع التالية، ويتم اقتسام الربح وفقًا للنسب المتفق عليها سلفًا . وكانت هذه المؤسسات تعمل باستمرار سواء أكانت مناصفة مع التاجر أم مع مجموعة من التجار . وذلك على سبيل المثال ما قام به صندوق الاستثمار المعروف باسم « أرتميس » Artémis ، الذي قام بنك لامبير Lambert في بلجيكا بإنشائه منذ بضع سنوات . وبعد فترة تحسن للسوق ،

سرعان ما تم تخصيص هذا الصندوق الاستثماري لهذه العمليات . ولقد كان جماعة من التجار من أماكن متفرقة ، مثل هانز برجران Heinz Berggruen في باريس ، وأوجين ثو Eugene Thaw في نيويورك ، يقومون ببيع أعمال لم يكونوا إلا شركاء جزئيين في امتلاكها » (10) .

إن تزايد عدد الهواة ، وتراكم الثروات ، والتضخم المتواصل ، بخلاف التيارات السياسية الخفية لهذه الأعمال قد أدت إلى ارتفاع الأسعار في غضون عدة سنوات ، لتصل إلى أرقام لا يمكن تصورها كما سبق أن رأينا .

ففي المجال الاقتصادي تعرض العالم فيما بين 1960 و 1980 إلى عدة مآزق ترجع إلى العديد من العوامل ، ومنها الازدهار الاقتصادي لليابانيين الذي اضطر الولايات المتحدة الأمريكية ، رائدة السوق الحر ، إلى وضع قيود على الواردات اليابانية . وتلا هذه المحنة عملية ضغط في الأرصدة ، وذلك في الوقت الذي كانت فيه أسعار الوقود تحقق ارتفاعا هائلا في الأسعار .

لقد بدأ اليابانيون هم الآخرون منذ عام 1960 في تكوين مجموعات اللوحات ، حتى « أن الحكومة اليابانية انتابها القلق من ملاحظة المدى الذي كان ميزان المدفوعات الخارجية يشي بخطره من جراء التدفق الكمّي للفن التجريدي ، مما اضطرها عام 1974 إلى إصدار قانون يمنع دخوله البلاد » (121) .

وهلع اليابانيون من هذا الخطر ، ولم يعرفوا ما الذي يفعلونه بمقتنياتهم ، فبدءوا يلقونها في السوق . وخلال بضعة أشهر تخلصوا من مقتنياتهم ، مما أدى إلى انهيار الأسعار . إلا أن السوق الفنية سرعان ما امتصت الصدمة لتتخطى الأزمة بحرص . ترى هل لنا أن نذكر بالموقف السياسي الياباني ، والذي كان أثناء الحرب العالمية الثانية منتصرا على الحلفاء ، ثم تراجع مقهورا بعد ضرب هيروشيما وناجازاكي بالقنابل الذرية ووقوعه تحت الاحتلال والسيطرة الأمريكية ؟ ولا نعتقد أن هناك من نسي ذلك الشعار المؤسف : « صنع في اليابان المحتلة » ! مما يفسر كيف ولماذا خضعت اليابان بهذه السهولة وبهذا العمق لموجة الفن الحديث التي ساندتها وفرضها الأمريكيون بشتى الوسائل .

إن ما يضفي أهمية خاصة على السوق الحالية ، ويفسر ذلك التوسع المذهل للفن الحديث ، لا يرجع إلى تزايد التعداد فحسب ، كما يزعم بعض النقاد أو مؤرخي الفن ، وإنما يرجع إلى عدة أسباب من بينها بصفة خاصة أن بلدًا مثل أمريكا ، التي كانت غارقة تحت الغابات إلى عهد قريب ، وتاريخها برمته لا يتعدى قرنين من الزمان ، يصبح في زمن جد قصير - هو 'اللاوقت' تقريبًا بحساب عمر الشعوب - مغطى بمتاحف الفن الحديث !. فمن الواضح أن هذا المجتمع المكون من رعاة البقر وسائقي العربات التي تجرها الجياد أخذوا يجمعون لوحات الفن التجريدي بالجموح نفسه الذي كانوا يتقاتلون به فيما بينهم !

وهكذا ، فقد تغير أسلوب الاستثمار جذريًا خلال هذا العصر ، وفقًا لنظام مدروس بدقة بالغة وتم تنفيذه بإحكام مطلق . فقبل الحرب العالمية الأولى ، كان الذين يدخرون ، يستثمرون ثرواتهم في مجالات عامة بصورة أو بأخرى . وابتداء من عام 1920 ، وعلى وجه التحديد ابتداء من عام 1935 ، تم وضع جزء هام من الثروة العالمية في مجال لوحات الفن الحديث لخلق ذلك التيار الذي ربط الفن بالاقتصاد السياسي .

ولعل التصريح الذي أدلى به جويل لاشو Joel Lachaux مدير « المستثمرين الدوليين للفن » Art international investos (وهي مؤسسة استثمار للفن قام بإنشائها أحد المعامل الطبية الأمريكية !) . والذي أدلى به في نادي السباق ، في مطلع عام 1974 وقام جرابان grapin بنشره في مقال تحت عنوان « لعبة الفن والمصادفة » في جريدة « الموند » الصادرة في الثالث والعشرين من شهر مارس عام 1976 يوضح بعضًا مما نشير إليه إذ يقول : « إن كل أعواننا متخصصون في الاقتصاد وفي التحليل السياسي ، ولا يوجد فيهم واحد من خريجي كلية الفنون الجميلة أو مدرسة اللوفر للفنون ، إذ إنه لا يحق لنا أن نخطئ » !!!

لا يحق لهم أن يخطئوا بكل تأكيد ، بما أن أقل خطأ في التقدير يعني ويتضمن خسائر لا تعتبر فادحة فحسب ، وإنما هي خسائر تؤدي إلى الإفلاس بأوسع معانيه ! لذلك يكثر عدد أولئك الذين يؤكدون وجود رابطة تجارية ما ، واحتكار أو عصابة مافيا لن تتخلي عن كيائها بأي حال من الأحوال .

وبالتالي لم تعد عملية مساندة وشهرة مصور ما سرًا من الأسرار ، فلقد أصبح النظام معروفًا من ألفه إلى يائه . كما أن اختلاق أسطورة ما حوله ، وإطلاق العنان لعملية العرض والطلب مع زيادة الطلب بالنسبة للعرض ، لم تعد لغزا من الألغاز . « أما الباقي فهو مسألة سياسة تجارية تقليدية ، خاضعة للإشراف والمراقبة بدقة ، مثلها مثل كل السياسات المتعلقة بالبورصة » . على حد قول ريمون - ديسيبي (في صفحة 249) . أما فيما يتعلق بأسعار اللوحات فما هو ديسيبي يضيف بعدها قائلا : « إن الأسعار التي توصل إليها كبار « آسات » (Les grands As) التصوير التجريدي لا يمكنها أن تنخفض ، بل ويجب ألا تنخفض وإلا أحدثت بلبلة مروعة في قيمة المجموعات الفنية والميكانيزم المالي لقاعات العرض معا . وكيف له أن يكون عكس ذلك بما أن دماء هذا المجتمع تتدفق بالذهب وكل نظامه قائم على هذه الدورة الدموية ؟ إن الذين يمتعضون من هذا القول أو يستنكرونه لا يدركون أن وجودهم الشخصي قائم ومرتبطة بنفس النظام المسمى : الرأسمالية » (122) . ويتناول راييس فكرة ربط نظام الاستثمار بالنظام السياسي للدولة نفسها حينما يتحدث عن الأسعار التي وصلت لها أعمال بيكاسو والتي لامست في بعض الأحيان قمة الأسعار المتداولة في عمليات البيع العلنية ، إذ يقول : « إن ما يمكننا أن نؤكدده هو أن بيكاسو سيستمر ، طالما استمر العالم الغربي ، كواحد من ضمن أكبر خمسة أو ستة مصورين في تاريخ الفن » (120) .

لقد تمت اللعبة ، تمت بلا شك ، وهي شديدة الارتباط بالنظام السياسي للرأسمالية الاحتكارية بحيث لم يعد من الممكن تغيير أحد الطرفين دون المساس بالآخر وذلك - باليقين - ما يتعدى إمكانات المجال الفني .

وها هو راييس - في كتابه السالف الذكر - يسهب في شرح هذا الموقف ؛ ليبرهن كيف أن سوق اللوحات التجريدية لم يكف عن النمو والتزايد منذ أكثر من أربعين عاما ، إلا أن ذلك لم يمنع كثيرين من المستثمرين من أن يتساءلوا عما إذا كانت الأسعار ستعرض لانخفاض ما ، أو إذا ما كان الانحسار الذي يتوقعه بعض تجار العاديات منذ سنوات سيتحقق أم لا ؟! « إن ذلك يبدو من الصعب حدوثه ؛

إذ إن السلع تتواءم جيدا مع نظم التضخم . فهي أشبه ما تكون بالقيمة الفلين ، إنها تطفو وتترك نفسها لدفعات موجات الرفع . أما أي انخفاض هام في الأسعار ، في يومنا هذا ، فستكون أسبابه اجتماعية أكثر منها اقتصادية . ولكي يحدث ذلك ، أي لكي يحل عدم الاهتمام العميق بدلا من الشغف العالمي بهذه السلعة ، فلا بد من تغير هائل في الذوق العام ، لابد من تغير جذري في العادات مثلما حدث فيما بين 1790 و 1840 . ومثل هذه الاحتمالات لا يمكنها أن تحدث إلا عقب طوفان دولي يؤدي إلى تغير جذري في أسلوب المعيشة ، نتيجة لاختراعات هائلة تجعل من هذه السلعة شيئا تافها لا قيمة له ! (120) .

ولعل الانخفاض الذي حدث في فترة ما بين الحربين ، في عام 1929 ، كان من أعنف ما تعرض له النظام الرأسمالي ، خاصة أنه كان ناجما عن سوء توزيع رأس المال في السلع الفنية عبر العالم ، ذلك أن معظم جامعي اللوحات كانوا من الأمريكيين أو من الأوروبيين الذين كانت ثرواتهم مستثمرة في مشاريع مسها الانهيار المالي . ومنذ ذلك الوقت ، تم توزيع السلع الفنية عمدا على اتساع رقعة العالم ، مما يجعل توقعات انخفاض الأسعار غير واردة أو غير محتملة ، لقد وعوا الدرس : فالهواة متناثرون في مختلف العواصم ؛ أي أن المافيا التجارية للوحات الفن الحديث ، في أواخر القرن العشرين ، قد استفادت من دروس الماضي وقامت بتوزيع ثرواتها بشكل أكثر ثباتا . وأي انخفاض للأسعار لا يمكن أن يحدث إلا في حالة احتمال انهيار عالمي يأتي على كل أشكال الإنتاج الإنساني . أو بقول آخر : لا يمكن أن يحدث إلا في حالة تغير جذري وشامل للنظام السياسي ، ولا شيء آخر غير هذا التغير الجذري يمكنه أن يؤدي لخفض الأسعار ، ذلك أن المؤسسات المتشابكة والمخططة ترتبط ارتباطا عضويا من أقل تاجر إلى المؤسسات الدولية والنظم السياسية نفسها ، ويا له من رباط !

ذلك هو ، في حقيقة الأمر ، ما يمثل الخلفية القاهرة المتحركة بالفعل في مجال الفن الحديث ، وهي خلفية مرتبطة ارتباطا لا انفصام فيه - كما رأينا - بالنظام السياسي الذي ابتدعها .

ومن المعروف أنه قد حدثت فترات انخفاض عابرة عام 1959 ، ثم فيما بين عامي 1977 و 1980 ، إلا أنها لم تمس السوق بشكل جاد . وهنا يوضح رايمس السبب قائلا : « إن كلا من الهواة والتجارة نفسها قد انتشرا على الصعيد الدولي حتى أنه عند الإعلان عن أي انخفاض في السعر في هذا البلد أو ذاك ، فسرعان ما تتضافر الجهود فيما بين بعض التجار الدوليين ليتداركوا الموقف خلال ثمان وأربعين ساعة ، فيقوموا بشراء اللوحات المهددة بالانخفاض » . وهذا الموقف التضامني على المستوى العالمي هو الذي يعطي لتعبير « مافيا » المستخدم حاليا في هذا المجال الفني كل معانيه وكل أبعاده الخفية .

إن واحداً من أهم ما يمكن استخلاصه من هذا الزخم الخائق كله هو أن الجانب الآخر لما جرى العرف على تسميته « كرامة الفن العليا » لم يعد في الواقع غير نظام محكم مسبقا لتحويل اللوحة إلى سلعة تجارية في ميدان تغص جوانبه الخفية بتلك العملية الكيميائية السرية التي تحول اللوحة التجريدية إلى سلعة استثمارية توزن بالذهب وتدر الذهب بلا توقف .

ولا نستخدم هنا تعبير العملية الكيميائية على سبيل المبالغة ، فهو يمثل بالفعل الجزء الأكبر لعملية التحول هذه والتي يدور جلها في الخفاء ، لتحقيق الأهداف التي آمل أن تكون قد اتضحت بعض معالمها . فالظواهر التي لا يمكن تصورها أو الشك في وجودها تتعدى المظاهر بكثير . والأدهى من ذلك كله ، بل والمذهل أيضا أن نرى عدد الأساليب غير الشرعية وعدد المخالفات التي تتم في عالم الظلمات الخاص بسوق اللوحات التجريدية ومنها : شهادات مزيفة ، وشهود مزورون ، وقضايا ومحامون تقدم إليهم كل سبل كسب القضية بفضل ترسانة الوثائق المزيفة ، ومؤامرات دولية ، وضرائب غير مدفوعة ، وتحالفات قائمة على ضرورة كسب قضية ما ، ومؤسسات افتراضية وهمية ، ومنافسات غير شريفة ... الخ . إن القائمة أكبر من أن نستوعبها في هذا الحيز !

ومن المحزن والمؤسف حقا متابعة ما كتبه برنيه في كتابه المعروف عن « الفن والمال » حيث يتحدث بالتفصيل عن كل هذه المؤامرات والدسائس ، والأحقاد

المتأصلة في النفوس ، والأقاويل الملفقة وكأنها من مستلزمات تسلية حكام هذا البلاط السري والقائمين بالأدوار الرئيسية في هذه اللعبة . ومن الحزن والمؤسف أيضا أن نرى كيف أن كبار النقاد المعروفين ، ومعهم أولئك الذين يقومون بتقديم شهادات مزورة أو أدلة زائفة تثبت أصالة اللوحات التي هم على ثقة من أنها غير أصيلة ومزيفة ، قد أدرجت أسماؤهم في كشوف وفقا « لنقاط ضعفهم » .

لقد تكونت مجموعات الاقتناء الأمريكية في مطلع هذا القرن بواسطة هذه الشهادات . وما أكثر ما كُتب حول هذا الموضوع ، نذكر منه ما قاله جيمبل عام 1963 :

« إن جامع اللوحات الأمريكي كان ضحية أكبر عملية نصب يشهدها التاريخ على الإطلاق وهي عملية النصب المزودة بشهادة رسمية ! فمئذ ثلاثين عاما قام الأمريكيون بشراء عدد لا حصر له من اللوحات المزيفة ؛ مما جعلهم بعد ذلك يتمسكون بشهادات البراءة . وتم تصنيع خبراء متخصصين من أجل هذه العملية ، كما تم « تعميدهم » في الأوساط الرسمية . بذلك أصبحت مسئولية التاجر تقع على عاتق هؤلاء المزيفين غير المسئولين . وهكذا لا يجد المشتري من ينصفه إذا ما حاول الحصول على حقه ، وفي خلال فترة وجيزة قام الأمريكيون بشراء لوحات بلغ ثمنها عشرة ملايين دولار وكانت كلها مزودة بشهادات لا أساس لها من الصحة » (63) .

البورصة :

بقي أن نتناول جانبا من أهم الجوانب وأكثرها فعالية بين كل هذه العناصر التي تمثل الكيان الزائف للفن الحديث ، ألا وهي : البورصة . أجل ، البورصة ، وعدة مجالات أخرى تدور في فلكها ولا تظهر لعين الجمهور ، لكنها تكمل كوكبة اللعبة . فالمعارك الجمالية في القرن العشرين ليست في الواقع إلا واجهة للمنافسات الاقتصادية التي تجري في سوق الفن الحديث . وكل ذلك العنف الذي يصاحبها إنما يبين حقيقة الصراع الاقتصادي بقدر ما يشير إلى المعركة المختلقة من أجل السيطرة على العرض والتسلط على الطلب .

ومن المذهل أن نرى عدد الذين انساقوا في عالم الفن الحديث ، سواء أكان ذلك في أوروبا أم في أمريكا بصفة خاصة ، ولا يمكن إدراك مغزى هذا التدفق إلا إذا وضعنا في الاعتبار تلك الروابط الخميمة ، التي تكونت بين الفن والرأسمالية ، لكي نعرف كيف يمكن لمصور ما أن يتحول إلى مجرد سند من السندات في البورصة !! والأدهى من ذلك هو أن نرى كيف أن القوانين الضريبية الأمريكية قد سنت خصيصا بغية نشر الفن الحديث .

« لقد قررت حكومة الولايات المتحدة الأمريكية أنه يجب حماية ومساندة ديانة الفن ، فقامت بسن قوانين ضريبية ترمي إلى وضع أسعار اللوحات في مأمن من تأرجح « وول ستريت » Wall Street [علما بأنه لن يمكنها تفادي عواقب انهيار مالي مثل الذي حدث عام 1929] « جيمبل » ضد الفن التجريدي » (64) .

وكان الهدف من هذه القوانين هو جلب أكبر عدد ممكن من لوحات الفن الحديث إلى المتاحف ، بتقديم إعفاءات ضريبية مهولة للذين يقومون بإهداء مجموعاتهم للمتاحف ، ترى هل من ضرورة لتوضيح كيف أن هذا النظام الضريبي قد خص أصحاب الثروات الأكبر على حساب الآخرين الأقل ثراء والذين تزداد الضرائب بالنسبة لهم بشكل تصاعدي ، يتناسب مع محاولة تغطية العجز الناجم عن هذا التحيز المقنّع للحكومة الفيدرالية ؟! وهكذا استطاع كبار الرأسماليين أن يقوموا بدور رعاية الفن بواسطة النقود التي يملكون السيطرة التامة عليها .

لقد كان هناك امتياز آخر ، يسمح لمن يهب مقتنياته من اللوحات إلى المتاحف ، أن يحتفظ بها في منزله حتى وفاته . فكان ذلك يعفيه من الضرائب ويترك له مطلق الحرية بالنسبة للوحاته حتى آخر أيامه . مما كان يسهل له عمليات الاستثمار والمضاربة وهو في مأمن من الضرائب . لكن نظرا للإفراط الشديد الذي استغله بلا استحياء كل هؤلاء الذين يهبون ممتلكاتهم للمتاحف ، فقد حدث تعديل بسيط في هذا القانون ، فيما بين عامي 1962 و 1963 ، يضع حدا لهذا التلاعب . وإن لم يلزم الكونجرس الأمريكي أولئك الذين يلجئون إلى هذه الحيلة بالتخلي عن مقتنياتهم

للمتاحف في اليوم نفسه الذي يهدونها فيه ، لا عند وفاتهم ، إلا في سنة 1964 ، أي بعد قانون الإعفاء بأكثر من عام .

لكن ، منذ متى كانت هناك نهاية للتلاعب لدى من ألفه وسرى في دمه وكان جزءاً من لعبة كبرى؟! وما هو جازافا يؤكد : « إن هؤلاء المليونيرات ليسوا بمخبولين ؛ فهم لا يشترون هذه اللوحات التجارية ليلها بها : إنهم يقومون بعمليات استثمارية عن طريق أمناء المتاحف . إذ إن هؤلاء الأمناء يستفيدون من فرق الأسعار المتضخمة بشكل مفتعل ، بين ما هو مقدر من سعر تقديري للمصور والسعر الحقيقي للوحة ؛ وذلك لكي يستثمروا النقود المدفوعة للمتحف بواسطة تحايلات من السهل استنتاجها » (65) .

غير أن المتاحف لم تكن السبيل الوحيد لتنفيذ واستثمار هذه الخدع والأحاييل . فهناك مئات المؤسسات التجارية والصناعية الخاصة التي يجيد مديروها سحب الأموال على حساب المساهمين والخزانة ! وهنا يوضح جازافا ، في الفقرة السابقة نفسها كيفية تنفيذ ذلك قائلا : « إنه يكفيهم - أي التاجر الذي لديه الإنتاج ويعرف تماما القيمة المفتعلة التي أدت إليها عملية « إعادة المضغ » - (النص لجازافا) شراء لوحات بيكاسو ، وميرو وما إليها ، لكن بنصف ثمن التقدير الرسمي (المدرج بالحسابات) . وتسمح لهم هذه الوثائق بتسلم النصف الثاني والمفترض زعماً أنه مدفوع ، ليتقاسموه . إلا أن هذا المبلغ في الواقع يعد مسروقاً من المجتمع » .

ولم يكن جورج جازافا ، أستاذ القانون والفنان في الوقت نفسه يتحدث جازافا ، وإنما يتكلم بلغة القانون الذي هو مهنته ، وبما يعرفه خلال ممارسته للفن الواقعي وما تعرض له . وهو ينهي هذه الفقرة الطويلة من كتابه الشيق المثير بعبارة صغيرة ، لكنها تلقي أضواء كثيرة على سوق الفن الحديث ، إذ يقول :

« وهكذا ، فإن الفن الحديث ليس ثورة جمالية لبعض الفنانين كما زعموا ، وإنما مجرد أداة احتيال رائعة للأموال العامة » .

* * *

دعوى جازافا :

نحن لا نشك في أن كل هذه الخلفية من الألاعيب غير القانونية ، والمؤامرات والاختلاسات التي تسيطر على مجال الفن الحديث هي التي دفعت جورج جازافا ، والعديد من غيره ، إلى إدانة هذه المسخرة Farce المفتعلة والمفروضة على المجتمع ، وأدت بهم إلى استخدام لفظ « الاحتيال » لوصف كيان هذا الفن وخباياه التي يصعب الوصول إليها .

فإذا ما تضافر معظم النقاط في جوقه للتغني ومدح مزايا الفن الحديث ، فإن عددًا أقل - مع الأسف - هو الذي واتته الشجاعة وإمكان الكشف عما يدور حقيقة في كواليس هذه اللعبة غير النظيفة .

ولقد استشهدنا بجازافا بإسهاب لأنه كان من أوائل الذين تجرؤوا على مواجهة مخاطر الكشف ، وفضح خبايا وظلمات كواليس الفن الحديث بالوثائق الرسمية . ولم يكن موقفه هذا بالصخب الأجوف وإنما بإقامة دعوى قانونية أمام القضاء العالي ضد عمليات النصب هذه ومن يقومون بها . وهي دعوى ضد ما يقوم به تجار اللوحات من عمليات استثمار لا يعتمدون فيها على سذاجة جمهور لا يعرف شيئًا عن خفايا اللعبة فحسب بل باستغلالهم واستعبادهم للفنانين أنفسهم عن طريق عملية احتيال رهيب تلعب بالمليارات ، وتقوم على ارتفاعات وهمية للأسعار ، تؤدي في نهاية المطاف إلى تسرب الأموال الفرنسية إلى البنوك السويسرية .

ولقد قام جازافا بحملته التي لا تلين بحمّة يستحق عليها كل تقدير . وإن كان أستاذ القانون والفنان والأديب المعروف ، لم ير حقيقة الأمر وخطره وخفاياه إلا بعد أن أقام معرضين كبيرين للوحاته ، وأدرك أنه لا يمكن لأي فنان أن يبيع لوحاته - ولو بسعر معقول - أو أن يشق طريقه وسط غياهب قصر التيه الذي يحيطه ، دون أن يكون اسمه مدرجا في قائمة المصورين الذين يفرضهم ماسكو خيوط هذا المجال ومحركوه . أي أن أي فنان موهوب وملتمزم بقيم الفن الأصيلة لا يمكنه أن يشق طريقه دون مهانة نفسه أو دون الانتماء « للشلة » المسيطرة ومزايداتا المفتعلة .

وفي عام 1962 ، بدأ جازافا بنشر كتيب من حوالي مائة صفحة تحت عنوان : « الفن والجريمة » . وهو كتيب يحدد فيه موقف الفن الحديث ، ويتناول الجانب القانوني للموضوع ، والأضرار الواقعة على المشتري والفنان ، والمساس بالرأي العام ، وانعكاسات هذا الفساد على المجتمع ، ثم يتناول الجانب الفلسفي للفن « الداعر » - كما يسميه - والفرق بينه وبين الفن الحقيقي الملهم . أي أنه - اختصاراً - يدين « عمل العصابات » ، وعمليات النصب ، ووقائع الاستغلال والمخالفات القانونية التي تتحكم في عالم الفن الحديث .

ولقد لاقى هذا الكتيب استقبالا حافلا من الصحافة الباريسية والفرنسية بعامة ، والأوروبية بما فيها إنجلترا . إذ حظي بأكثر من مائتي مقال وتعليق . أي أنه عرف أصداء حقيقية وكان له أثره الواضح الذي كتب عنه في مؤلفه الثاني المعروف باسم « احتيال الفن الحديث المصنَّع » قائلا : « ومنذ ربيع عام 1962 بدأت عودة لوحات الاتجاه الآخر الذي لا يعرف السهولة والاستسهال إلى « فارين » قاعات العرض » ! (66) .

إلا أنه رغم رد الفعل الواضح هذا فلقد ظل المسئولون يتخذون موقف « أذن من طين وأخرى من عجين » على حد قول ج.ر. كوفمان J.R. Kouffman .

وفي عام 1976 ، وبعد أن رفض المسئولون دعوة جازافا ست مرات ، قام هو بجمع كل الوثائق المتعلقة بهذا الموضوع لينشرها في كتاب يقع في مائة وسبع وثلاثين صفحة ، أطلق عليه ذلك العنوان الذي له مغزاه والشديد الواقعية في آن واحد ، ألا وهو : « احتيال الفن الحديث المصنَّع » !!

وقبل أن نتناول هذين المؤلفين بشيء من التفصيل ، أظنه من المفيد أن نرى ما وصل إليه الفن الحديث في تلك الحقبة ، مكتفين بمثال واحد يعكس مدى التدهور الإنساني والانحطاط والتردي الذي عرفه هذا المجال الذي يُفترض أنه « مجال جمالي » ، وإلى أي درجة تمت مساندة هذا العتة التشكيلي عن طريق احتيال سياسي - اجتماعي منظم .

في الصفحة الثانية مباشرة يورد جازافا في مؤلفه الثاني هذه الواقعة : « لقد

حضرت يوم الأربعاء الموافق أول ديسمبر عام 1964 في قصر جاليرا Galliera مزادًا لبيع مجموعة ليفيفر Lefèvre : وكان التاجر إيميه مايت Aimé Maeght يقوم بشراء مجموعة « صبية » ميرو Miro ، ليحافظ بشكل مفتعل على « التسعيرة » المحددة له . وكان قد عرض في المزاد لوحة بسعر سبعة آلاف وخمسمائة فرنك فرنسي وأعاد شراءها بمبلغ عشرة آلاف فرنك فرنسي (وهو ما يكفي لشراء سيارة جديدة آنذاك) . وكانت اللوحة تمثل رجلاً يجلس القرفصاء ، ممسكاً بيده قطعة من « ورق تواليت » (فعلية) حديثة الاستخدام ، والرسم وورقة التواليت بما بها مضغوطان تحت الزجاج بعنوان : « الرجل ذو ورقة الحرير » ! هذا هو مستوى الفن الحديث المصنَّع لأولئك « الكيمائيين » الذين استطاعوا ، كما في الأسطورة ، تحويل « الروث » إلى ذهب ! لكن - وبالأأسى - على حساب تخريب الحضارة .

ولم يكن المصور ميرو هو الوحيد الذي أفرط في الإسفاف للحط من القيم الجمالية الإنسانية بهذا الشكل . فلقد سبقه دي شان Duchamp بتقديم « ميوله » على أنها قطعة فنية ، وكان فرانسيس بيكون Francis Bacon قد قام بتصوير موضوع خالٍ من أي قيمة جمالية ألا وهو « الرجل والبيدي » L' Homme et le bidet ، وقام غيرهم بتقديم « البراز المجفف » تحت عنوان « نحت حديث » !! وبإلها من مأساة مبكية فظة رخيصة معاً .

لقد كان فن التصوير الواقعي - في ذلك الوقت وكما سبق أن رأينا - مستبعدًا تمامًا من المعارض ، ومنزوعًا من جدران المتاحف لإفساح المكان للوحات العبث والرخص المجوج هذه .

وها هو كوفمان يقول في مقدمته للكتاب الثاني لجازافا :

« لقد حاول صديقي جازافا أن يعطي لكل فنان حقه في المجالات التجارية عن طريق المنافسة الحرة ، وهو الوحيد في العالم الذي لجأ إلى القضاء وبحث عن السلاح القانوني ليحارب به هذا النصب » .

« ولقد أدرك ذلك حينما رأي أن هذا الفن الحديث يباع بالسنتيمتر المربع أو

كما يسمونه بالنقطة* . ومن هنا فهو خاضع لقانون الضرائب التجارية .

« إلا أن وزارة المالية عملت « أذنا من طين وأخرى من عجين » ولم تُعرِ الموضوع اهتماما ، ولم يجد القضاء ما يقوله حيال الشكوى المقدمة ضد ما يجرى من عمليات غش وتدليس إلا الدفع بعدم الاختصاص ، حيث إنها قضية ذات طابع عام ولا يحق لغير الوزراء أو النقابات أن يتصدوا لها .

« مما دفع جازافا إلى تقديم هذا العمل وكل ردود فعل الصحافة وملخص الجهود التي قام بها ، لكي يسمح للفنانين بأن يدافعوا عن مهنتهم بشكل أفضل .

إن ردود الفعل والتعليقات التي واكبت كتيب « الفن والجريمة » تمثل جزءا كبيرا من الكتاب الثاني . وها نحن نستشهد ببعضها ، لا على سبيل المثال فحسب ، وإنما لاتصالها المباشر بهذا البحث :

كتب الدكتور ج . ريفير J. Rivière وهو طبيب . ومثقف ، وعالم متخصص في علم الخط ، وصاحب كتاب ضخيم عن « عالم الكتابة » ، كتب يقول في خطاب إلى جازافا ، في التاسع من يوليو عام 1969 : « لقد انطلقت بشجاعة فائقة في حرب ضد مافيا - هي مع كل أسف - مترسة شديدة القوة . إنك تحاول تنوير جمهور مسكين مضلل ، وهذا جهد تنهأ عليه . فنحن بحاجة إلى الكثيرين أمثالك لنوقظ الحقائق البسيطة المنسية في ضمائر البعض . ومن الواضح الجلي أن فن واحد مثل موندريان Mondrian لا علاقة له بفن التصوير ، فهو - مع التحفظ - أقرب إلى مجرد محاولة تقنية ، بل هو أقرب ما يكون إلى علامة من علامات السكة الحديد .

وكتب لوي هيمو Louis Hemo في « كراسة الفنون » العدد رقم 78 يقول : « وها هم الغوغائيون وقد وقعوا في الفخ بدورهم . فلا أحد يجهد اليوم أنهم يتلقون

* تعني النقطة في لغة سوق الفن قيمة سعر السنتيمتر المربع المحددة لكل فنان والتي يحاسب بناءً عليها .

الأوامر من موظفيهم الذين يضطرون إلى الانصياع لهم . فبدلاً من رجال السياسة الذين تقع على عاتقهم ضرورة حماية مصالح وثقافة وطننا ، نرى إدارة عشوائية ، عمياء ومجهولة ، تمسك باللجام في يدها لتتحكم في كل المبادرات ، من هنا كان الهرج ، والانحلال .

أما جريدة « شاريفاري » Charivari فقد نشرت مقالا في أكتوبر عام 1961 للكاتب يمين Piméne ورد فيه : « لاشك في أن حملته الصليبية ضد الفن الحديث ستبوء بالفشل مثلها مثل الفشل الذي تعرض له دون كيشوت . وهي لا تقل عنها احتراما ، والأرض التي يقف عليها صاحب كتيب « الفن والجريمة » أرض ثابتة متينة : فهو يوضح أن هناك مساسا بالمُشتري وبالفنانين . وألاعيب التجار تقع تحت طائلة القانون الذي يحد من ارتفاع الأسعار بشكل مزيف ، كما يكشف مؤسسة المخربين والأضرار التي تقع على حرية العمل . كل ذلك صحيح ومعه كل الحق ، لكن بما أن الدولة تحمي تواطؤ هذه اللعبة ، وبما أن متاحفنا تمتلئ بنفايات عديدة اشتراها أمناء متواطئون بشكل ما ، فإن الحالمين الذين يتجرعون بالكشف أو بإقامة الدعوى سيدفعون ثمن موقفهم ، ولن يكون الثمن بسيطا . إذ إن مافيا تجار اللوحات لموضوع ضخم بالنسبة لرجل بمفرده ... إن ضربة السيف هذه التي صوبها على مياه مستنقع آسن سيذكرها له التاريخ ، وستدرج اسمه في قائمة المثاليين المتحمسين الذين تتخلص منهم كل الأنظمة وترسلهم بكل بساطة إلى السجون .

وفي التاسع والعشرين من شهر مايو عام 1962 نشرت مجلة « لانديانندان برينيان » L'indépendant Perpignan مقالا جاء فيه : « إن الفنانين قد بدءوا يهاجمون عملية استثمار فن التصوير . فلقد تقدم كل من جورج ديفال George Deval وجان كيرش Jean kirsch بدورهما بشكوى لرئيس القضاة ضد عمليات الاستثمار غير القانونية للوحات .

« إنهم يسرون على منوال الفنان جازافا الذي تقدم منذ بضعة أسابيع بشكوى مماثلة لكنها رفضت أخيرا ، إلا أن جازافا ، رغم ذلك ، قام بالاستئناف أمام غرفة الاتهام بمذكرة ورد فيها : « سيدي الرئيس ، اسمح لي بتوضيح الخطأ الذي وقعتم

فيه وبناء حكمك على مسائل فنية . إن الأمر لا يتعلق بذلك . إنني لا أكافح ضد الفن التجريدي من أجل الفن التقليدي . إنني أكافح ضد الاستثمار غير القانوني الذي يقوم به تجار اللوحات ، الذين يقومون بالاعيب يعاقب عليها القانون ويرفعون أسعار المصورين الخاضعين لهم بشكل مزيف . إن عملية رفع الأسعار المزيفة بأشاليب غش وتدليس والتي تمارس في قاعات البيع إنما هي عملية غير قانونية أيا كانت البضاعة المتداولة .

وفي العشرين من شهر فبراير عام 1962 ، كتب روبر جيو Robert guilbou ، رئيس جمعية نقاد الفن إلى جازافا قائلا : « منذ ثلاثين عاما تقريبا ، [في فبراير 1930] اعترضنا بشكل عنيف في كل الصحف ضد عمليات البيع الصورية ، واعترضنا محتجين علنا ضد الواقعة في حد ذاتها وضد إفلاتها من القانون وعدم خضوعها لأي عقاب .

« فلا يسعني إلا أن أهتلك على الحملة التي قمت بها ، باسم الفن ، والعدالة ، ومعنوية الجمهور » .

أما جريدة « لي جنيول » Le guignol الصادرة في مدينة ليون فقد أصدرت في الخامس والعشرين من شهر أبريل عام 1962 مقالا تحت عنوان : « تحية صادقة » ، جاء في طرف منه : « إلا أن الأغرب من ذلك أن السيد رايمس ، وهو واحد من أفضل القوميسارات المثمنين الفرنسيين قد أيد الوقائع . ولقد ذكر حديثا « أن مدير إحدى الجالريهات قد رفع سعر إحدى اللوحات إلى أربعة ملايين ، وإذا ما ثمنتها فلن أعطيها حتى ربع هذا المبلغ ! » كما ذكر أيضا لوحات بعض الرسامين الشبان الذين يرفع أصدقاؤهم أسعار لوحاتهم إلى ثلاثة ملايين في حين أنها لا يمكن أن تقدر بأكثر من عشرة آلاف في حي مونمارتر » ! .

« إن كل الناس يعرفون هذا الكلام ، أو على الأقل يعرفه كل أولئك الذين لا يريدون الوقوع في اللعبة وخذعها ، لكنها أول مرة نرى فيها جريدة فرنسية كبرى « تدب قديمها » بهذا الشكل وتدخل في هذا الموضوع صراحة ولنا أن نهتئها . بل

لقد وصلت الجراءة بهذه الجريدة إلى أن نشرت صورة لرسمين ، واحد للمصور ميرو ، والثاني لبيكاسو . والاثنان لا يصلحان لاستخدامهما كورق « تواليت » في دورة مياه « !! » .

وفي التاسع من ديسمبر عام 1963 كتب رئيس نقابة « الفنانين المصورين المحترفين الأحرار » إلى صاحب كتيب « الفن والجريمة » قائلا : « إن نقابتنا تؤيد ما قمت به بغية إصلاح سوق فن التصوير . فلا شك أن الدعوى أمام القضاء في حالة الفوضى والغوغاء التي توجد فيها السوق حاليا ستسمح بتوضيح الطريق السليم وتحديد الوسائل الدعائية القانونية للمبيعات والأساليب المتبعة القائمة على الغش » .

وبالفعل ، ما أن قام جازافا بنشر كتيبه عن « الفن والجريمة » عام 1961 ، حتى تقدم بدعوى رسمية أودعها في الخامس من شهر مارس عام 1964 ، لرئيس قضاة التحقيق أوضح فيها وجهة نظره بشكل لا مواربة فيه .

وتزايدت الأصداء في الصحف . ومع ذلك ، وعلى الرغم من وضوح القضية المدعمة بكل المستندات اللازمة ، فإن السيد رينو Reymaut قاضي التحقيقات ، أمر في الرابع عشر من شهر مايو عام 1962 بأن تحفظ الدعوى المقدمة لهيئة المحكمة العليا بحج السين !

ورغم كل شيء فإن جازافا لم يفقد الأمل ، لإيمانه الشديد بنزاهة العدالة والقضاء ولم لا ؟ أليس هو رجل قانون بقدر ما هو فنان ؟ فتقدم إلى غرفة الاتهام في جلسة السادس والعشرين من شهر أكتوبر عام 1962 ، مناشدا « إعادة النظر في ذلك القرار الذي يدل على عدم الدقة سواء من الناحية القانونية أو من الناحية الموضوعية » .

وفي الثالث والعشرين من شهر أكتوبر عام 1964 رُفِضت دعوى جازافا للمرة الثانية ، لكنه عاد واستأنفها .

وفي السادس من شهر نوفمبر عام 1963 ، تم رفض الطعن الذي تقدم به للمرة الثالثة إلى محكمة النقض . وبعدها بشهر تقريبا ، تلقى موافقة « النقابة الحرة للفنانين المصورين المحترفين » ليوصل حملته .

وفي الثالث والعشرين من شهر مارس عام 1964 ، تلقى إنذاراً برفض دعواه للمرة الرابعة !

وفي السادس من شهر نوفمبر عام 1964 تلقى خامس رفض من غرفة الاتهام وأخطروه فيه بأن دعواه لم تبين على أسس سليمة !!

ولم ييأس جازافا ، بل قام بإبلاغ شكواه إلى لجنة الجماعة الأوروبية . وفي الثامن من شهر أبريل عام 1968 قام السيد ألبرخت Albercht ، المدير العام للجنة ، بإخطار جازافا برفض دعواه مع حفظها والأمر بعدم المتابعة !!

وهكذا جاءت آخر محاولة من جازافا لتنهى ذلك الجانب الرسمي للمسئولين : فها هو جازافا يلجأ إلى تصعيد محاولته بأن قدمها إلى كل من الرئيس والقضاة المكونين لمحكمة العدل الخاصة بالجماعة الأوروبية ، وقد أرسل نسخة منها في الوقت نفسه إلى السيد ميشليه Michelet وزير الثقافة آنذاك .

ومن المؤسف والمتوقع معا أن نرى أنه على المستوى الرسمي فإن « المسئولين » لم يحركوا ساكنا . بل والأدهى من ذلك وما يستدعي السخرية أن نلاحظ من المؤلف وصاحب الدعوى : « أن شخصيتين سياسيتين تشغلان وظائفهما قد تدخلتا لإحباط محاولته القائمة على حماية الفنون الجميلة وفن التصوير الذي ساهم - بعامة - أكثر من الموسيقى في إحياء اسم فرنسا الثقافي في العالم بأسره » .

لقد قام جازافا فور أن تجمعت لديه كل الوثائق بتلخيص كل بنود الغش ليثبت كيف أن عمليات النصب في مجال الفن الحديث إنما هي نتيجة لاتحاد العديد من وسائل النصب والاحتيال المتضافرة في مخطط واحد وأهداف متشابكة من ضمنها إضفاء قيمة مصطنعة لبضاعة لا قيمة لها . وذلك ما يلخصه جازافا قائلا :

« اختصارا ، فإن عمليات النصب والاحتيال في الفن التجريدي إنما هي نتيجة تضافر العديد من وسائل الغش المجتمعة عبر صلة الترابط والغرض الإجرامي بغية تقييم بضاعة هي - بحكم وفرتها - خالية بشكل جلي ومؤكد من أي قيمة حقيقية . وإذا ما نظرنا إلى كل بند من بنودها على حدة فإنه قد يبدو طبيعيا أو غير ضار :

- 1 - إن التاجر يخضع الفنان لنفوذه بواسطة عقد مبرم بينهما . وإن كان ذلك يلغي الطابع الحر ، بالإضافة إلى إلغائه للمسئولية والجانب الأخلاقي للمهنة .
 - 2 - إنه يفرض الوفرة والكمية عن طريق الاستسهال الناجم عن التفاهة أو القبح بدلا من الإنتاج الكيفي القائم على فن له أصوله .
 - 3 - إنه يعرض ويعيد شراء لوحات « صبيانه » في المزادات العلنية مع رفع سعرها بشكل مفتعل وغير حقيقي .
 - 4 - وهكذا يقوم باختلاق التسعيرة « بالنقطة » للمسطح مع طبع مقاسات اللوحات والأسعار المفتعلة التي توصل إليها .
 - 5 - يجذب إلى جانبه بعض كبار رجال الدولة لضمان تنفيذ مخططه بإشراكهم في العملة الزائفة للفن الحديث المصنّع .
 - 6 - يوهم « صبيانه » بأن هناك رقابة رسمية عليا بوضع أعمالهم في المتاحف الكبرى .
 - 7 - يقوم بإخفاء ألقابه الشخصية بالاحتفاء خلف أسماء لفنانين لا تعد أعمالهم سوى مجرد تجارب تشكيلية .
 - 8 - يمنع عرض أعمال الفنانين الأحياء الذين ينتمون إلى الواقعية أو يضعهم في منافسة مع أعمال لفنانين من أمثال رينوار Renoir أو ديغا Degas ممن يتم تقييم لوحاتهم « كفن حديث عمره أقل من مائة عام ! » .
 - 9 - يقوم بخفض السعر الرسمي للفن الواقعي للفنانين الأحياء بنسبة 7500٪ لاستبعادهم من السوق .
 - 10 - يقوم بمعاونة بعض شركائه باحتكار مجمل السوق العالمي ويفرض انحرافاته على قيمة ما يقدمونه .
- وبالإضافة لذلك ، لا ننسى كل المهمة التي تقع على عاتق وسائل الإعلام بغية

تحقيق كل بنود هذا المخطط . وبتضافر كل هذه العناصر مجتمعة فإن الأموال العامة أو الخاصة تستثمر في بضائع مزيفة ولا قيمة لها .

وها هو جازافا يوضح - في مرجعه نفسه صفحة 115 - كيف أدت الأسعار الفلكية الناجمة عن عمليات بيع اللوحات والتي يطلق عليها عمليات « مضغ » أسعارها « إلى أن تذهب نسبة 1٪ إلى المصورين المستعبدين ، بينما الباقي وهو 99٪ خالصة حتى من المصاريف الثرية التي تتكلفها ، تذهب كلها إلى التجار منظمي عملية الغش هذه » .

ومع ذلك ، فإن محتكري هذا المجال ليسوا وحدهم في هذه اللعبة ؛ فآلاف الأشخاص الذين يشاركون في هذه « العملة المزيفة » يصبحون شركاء فيها سواء بإرادتهم أو رغما عنهم . إنهم شركاء ومدافعون عن هذه الأعمال التي تفتقد روح الفن الحقيقية قدر ما تفتقد الجمال ، سواء أكان ذلك بناء على مصلحتهم ، أم حماية لكبريائهم ، أو من باب التحذلق .

وقبل الانتهاء من هذا الجزء الخاص بالنصب والاحتيال في مجال لعبة الفن الحديث ، قد يكون هاما بصفة خاصة أن نتناول ما أدلى به كامي موكلير Camille Mauclair الناقد الفني لجريدة « الفيجارو » Le Figaro ، إذ كتب يقول عام 1930 (أي في فترة ما بين الحربين ينما كانت اللعبة في أوجها) هذه الكلمات الواضحة البصيرة حول الفن الحديث :

« أن يقال إن الفن عندنا يمر بحالة اضطراب ، أو أننا نتشاجر فيما بيننا حول الأساليب والمذاهب ، فلا غضاضة في ذلك . لكن الخطر الحقيقي يكمن في ذلك المفهوم القائم على فصل الفن عن الطبيعة وفصل الفنان عن أصله ، مجتثين بذلك كل جذوره ، وهادفين إلى فرض طغيان صيغ وتعبيرات متداخلة ، لا أثر فيها لذوقنا ، وحساسيتنا وتراثنا . إن كل الذين ينتمون إلى التطرف السياسي يقومون بتشجيع هذا المفهوم ويفرضونه عنوة على المتاحف ، مع تهيئة مكان الصدارة له لدى لجان التحكيم . ولا يتم هذا لأن البعض يحقق مصلحته الذاتية في هذه العمليات ، وإنما الأدهى من ذلك

أن كل هذا التلاعب يتم تحت شعار « الفن الحديث » الذي يمثل جزءاً هاماً من عملية التخريب الثقافي والمعنوي الكبرى . وبعد قليل ، لن يبقى لدينا أي فن قومي ، وإنما نوع من السلع الدنيئة السائدة باتساع رقعة أوروبا كلها Paneuropéenne ، أو نوع من الأكاديمية الدولية للقبح .

إن الخلفية المتضافرة والمترسّنة من القوى الخفية وغير المرئية التي تقود اللعبة على الصعيد الدولي إنما هي مؤسسات أحكمت حلقاتها بكل تأكيد ، ذلك أن الأمر لا يتعلق فحسب بالتدخلات المالية غير الشرعية التي تدار على المستوى الدولي ، سواء أكان ذلك من قبيل تجارة الرقيق الأبيض أو الأسود ، أو المخدرات ، وحرب البترول وتجارة العملة المزيفة المسماة الفن الحديث ، وكلها تمثل خطراً ما . وإنما المفزع حقاً والمثير للقلق هو كل هذه المؤسسات الكبرى متعددة الجنسيات ، التي يحميها المجهول ، والتي تعمل بدأب ضد المصلحة العامة للشعوب وضد الإنسانية .

وبما أنه لا يوجد أي عرف دولي يضع حداً للثراء الذي لا حدود له للشركات الكبرى ، فإن الإثراء غير المحدود ، لا يهدف إلى الحفاظ على اقتصاد المكاسب التجارية بأي وسيلة فحسب ، بل إن المجازفة هنا لم تكن مجرد انهيار للمؤسسات الحرة تحت وطأة الأهداف التجارية ، وإنما كانت تعنى التخريب المتعمد لحب الوطن وبتو الانتماء للأرض الأم ، وللتراث الإنساني وقيمه المعلاة بعامة . ويذهب جازافا إلى أبعد مما نقوله بتوقعه وقوع حرب ذرية أخرى بما أن جنون الكسب الذي لا حدود له وسيادة الرأسمالية الاحتكارية سبق لهما أن كلفا الإنسانية من قبل حربين عالميتين .

* * *

النقد الفني :

لا نتعرض هنا لموضوع النقد الفني إلا من حيث إنه يمثل دعامة من الدعائم الأساسية في انتشار الفن الحديث ومساندته ، بما له من تأثير على تجارة اللوحات وبخاصة على ذلك الجانب غير المرئي فيها .

ففي قصر التيه الشاسع الذي يمثل هذا المجال ، لا يعتبر الفنان غير عنصر ثانوي بالنسبة لبقية العناصر المكونة له والتي تعرفنا على جوانب منها هيات أن تفي بكل معطيات اللوحة .

إن أهمية الناقد الفني ، الذي يقوم بواحد من الأدوار الرئيسية في هذه المسرحية التراجي - كوميدية للفن الحديث ، تعد أهمية متعددة الجوانب : فهو الذي يمسك بخيوط اللعبة في يده من ناحية الشكل على الأقل . ذلك أنه يرفع هذه « الموضة » أو « التقليعة » ويزلزل تلك . ففي تأثير قلمه الشيء الكثير الذي يستمد قيمته من عوامل متعددة تتضمنها وسائل الاتصال في ذاتها ، إنه قادر على أن يخفض أو يعلي من شأن هذا المصور أو ذاك ، يسيء إلى صورته وأعماله أو يزوقها في إشادة تبرز معطيات أعماله أو تدينها ، يرتفع بها إلى سموات متوهجة أو يخسف بمحتواها وشكلها ، ويا له من دور يتقنه وهو المتخصص في الكلمة المكتوبة ، والمتحكم في توجيه الرأي العام عبر وسائل إعلام مصنوعة ومتسللة حتى نخاع الجماهير .

ومن ثم ما من أحد - أظنه - يجهل ، في يومنا هذا ، إلى أي مدى يمكن لنفوذ الناقد أن يتلاعب بمصائر الفنانين ؛ فبفضل ما يكتبه يمكن لعمل الفنان أن يدخل ضمن المجموعات الكبرى ، ويغزو المتاحف ، ويفوز بالجوائز في المسابقات .. إلخ ، أو يختفي عن الوجود تماما أو ينزوي في جب النسيان ، مما يكشف إلى أي مدى يعد الناقد الفني عنصراً أساسياً في دوامة هذه الآلة الجهنمية التجارية .

ومع ذلك ، فإن النظريات الفنية المصنوعة على نول الزيف والتي تمثل نظاماً كهنوتياً حقيقياً لقيم التدهور والانحطاط تبين بذاتها عن حقيقة دور الناقد الفني - سواء أراد أم لم يرد - باعتباره خاضعاً للقانون الذي يحرك السوق ، وهذا

السوق خاضع لماسكي اللجام بأيديهم ، أي لماسكي الاحتكار الحقيقيين ، وما أمثال هؤلاء النقاد غير أحصنة لاهثة في حلبة سباق مجنون وزائف وملئ بالغش والاحتيال .

إن تاريخ الناقد الفني يرجع إلى عهد قريب نسبيا ، إذ لم تكن هذه المهنة موجودة حتى القرن السابع عشر . وترجع جذورها إلى الفيلسوف والأديب الفرنسي ديدرو Diderot ، إذ كان أول من مارس النقد الفني وفقا للمفهوم الحالي .

ويمثل القرن التاسع عشر فترة ازدهار النقد الفني بمعناه المزدوج ، إذ كان ذا شقين : المجال الصحفي بذاته من جهة ، واعتباره كشكل من الأشكال الأدبية المستقلة أو القائمة بذاتها من جهة أخرى . ولقد أدى ظهور الفن الحديث وتعميمه ، وتفتيته إلى مئات من شظايا المذاهب المتناقضة ، إلى تكوين سريع لفريق من المشتغلين بالقيم الجمالية . وانساق هذا الفريق وكأنه كتية من كتائب الجهاد الصليبية ، تتفانى في الدفاع عن الفن الحديث وتفسيره وفرضه قسراً على المجتمع .

ولقد تمت هذه الحملة بدقة ومهارة وصخب مبالغ فيه ، حتى وصفها زاهر Zahar « بالمؤامرة السوداء » . ولقد كانت المؤامرة من الظلمة والسواد أو العتمة بحيث استطاعت أن تحجب لعدة سنوات كل الخبايا الحقيقية لهذه اللعبة . وذلك بفضل أسلوب في الكتابة غير مفهوم على الإطلاق ونصوص تصعب قراءتها . « كتابات غامضة ، مليئة بالأشجان ، تغتربها ومضات غريبة وأفكار كالنبوءات ، تزيد من دراميتها رعدة التأكيد وحدة فرضها » (142) .

ولقد أدت السرعة المذهلة لانتصار الفن الحديث إلى اختلاق كيان الناقد الفني بالسرعة نفسها ، إذ هو مكسب ذو حدين فهو يفتح عالماً صغيراً من الفطنة سرعان ما تتشكل « أمانة » الكلمة فيه وفقاً للظروف!! ، ويألها من أمانة تقوم بتعميم وتبرير واستخدام أسلوب فني قائم كلية على الافتعال ، ولا علاقة له البتة بكل ما هو إنساني . ومن ثم كان لابد من اختلاق حالة معنوية صناعية ، أو حالة عمي كامل تسمح بقبول كل ما يقدمونه إليها من خلال كلمات مضنية وهلامية وموغلة في التلاعب اللفظي والبنى الغامضة المتفلسفة . ذلك هو الدور الذي قام نقاد الفن الحديث بتنفيذه بدقة لا مثيل لها !

ومن المحزن أن نرى الانحطاط الذي وصلوا إليه ليشبوا معنى لما لا معنى له ، وليقبلوا ويتغنوا بمدح أفضال مجال أدى إلى تزايد مهول لعدد المصورين الجهلاء ، وذلك بسبب السهولة المفرطة والعشوائية التي يقوم عليها هذا الفن برمته . فعلى حد قول ريمون - ديسني في مرجعه السالف الذكر : « هل يمكن لنا أن نراقب أو نسيطر على كل ما يتعلق بمذهب « التاشيزم » Tachisme (الطرشة أو البقع) ؟! إن أي إنسان يمكنه أن يلقي ببضع بقع عشوائية ، ثم يقوم بعض الرتوش بالعفوية نفسها . وها هو ذا الاستثمار يستحوذ عليه ، وسرعان ما يتشمم « الطلب » وجوده ، ويقرر اختلاق عبقرى منه ، فيتحفونه بمقدمة أو بمقالة « باتا فيزيقية » * Pataphysicienne . وها هو ذا قد أصبح نجم الموسم » (122) .

إن أسوأ ما في الأمر لم يُقَلْ بعد ، ذلك أن هذه المقدمة في الكتالوج الخاص بمعرض هذا الفنان أو ذاك ، أو هذه المقالة « الباتا فيزيقية » أو تلك لا تقوم بتوجيه الرأي العام فحسب ، وإنما تثير نقطة جد حساسة تتصل بالنظام الحالي للسوق الذي يفرض تبعية ما بين الوظيفة الثقافية - الجمالية للناقد الفني ووظيفته الاقتصادية . وهي تبعية - بحكم الواقع - تدين سلطة الناقد الفني ونزاهته المعنوية . خاصة أن كشف الأجور النقابية الذي توردته ر . مولان R . Moulin في بحثها القيم عن « سوق فن التصوير في فرنسا » يكشف إلى أي مدى يجد الناقد الفني نفسه واقعا تحت وطأة الإغواء ، خاصة إذا لم تكن لديه وظيفة ثابتة أو ثروة خاصة تسمح له بحياة كريمة : « وإلا فهو يقع في دائرة الشكوك فوراً بما أن الأحكام والآراء التي يدلي بها مدفوعة الأجر ، في بعض الأحيان ، من الأشخاص أنفسهم الذين تخصصهم هذه الآراء » !! (91) .

ومن جهة أخرى ، فإن الصلة الضمنية القائمة بين الاتجاه السياسي للجريدة والاختيار الفني الذي يقوم به الناقد ، الذي يعمل بها ، يمثل ثقلا لا يمكن إغفاله فيما

* تعبير ألفه ألفريد جاري A . Jarry الأديب الفرنسي مؤلف شخصية أوبو Ubu ويعني هذا التعبير « علم الخاصة » الذين يأتون بحلول خيالية للموضوعات العامة .

يكتبه . وتأخذ هذه الصلة وجودا لا يمكن إنكاره حينما يتعلق الأمر بمساندة مصور ما وشويع حقيقة ذلك أن الاتجاه الجمالي السياسي للجريدة قد تم تكوينه بحيث يتغنى ويتماشى مع الأيديولوجيات الحاكمة ؛ لذلك فإن هذا الصنف من النقاد الذين خلقتهم أجهزة إعلام مهيمنة ، يمثلون نوعا من « الكهنوت » أو « الرباطية » في هذه ألبانيا العالمية . إنهم حلقة من سلسلة مترابطة من الناحيتين الاقتصادية والفنية بكل أبعادها المدنية وشراسة مؤسساتها .

ودون التوقف طويلا عند المعنى الحرفي لكلمة « رباطية » ، لا يمكننا أن ننكر - مع ذلك - وجود مسئولية مباشرة تقع على عاتق نقاد الفن هؤلاء ، نظرا للوضع الراهن الذي أصبحت فيه اللوحة قيمة تجارية ، وقيمة استثمارية . ويرجع ذلك إلى تدخلهم أو تواطئهم مع التجار لاختلاق هذه القيم التجارية .

هذا هو ما يضيف على الكم الهائل الذي لا مثيل له من الكتابات ، قوة لم يعرفها مجال النقد من قبل ؛ فهي إما قوة خالقة للأساطير ، أو هادمة للحقائق . ويقول موريس باريا Maurice Pariat في كتابه عن « اللوحة المعاصرة كقيمة استثمارية » : « إن القيمة أو التقدير الممنوح لعمل المصور يعتمد على قدرة النقد في المدح أو الهدم على السواء . فما من شكل مشوه ، أو عته ملون ، أو أي تشوهات عشوائية إلا ويمكن فرضها على الجمهور إلى حد الإعجاب ... وهكذا ، فإن فن التصوير المسكين وجد نفسه نهية للأساليب الحاسمة والقوية لكل من السياسة والبورصة » (100) .

وبعد انحسار موجة الانتشار العنيفة التي حدثت ، يمكن القول ، حاليا ، إن النقد الفني الذي دامت ممارسته طوال القرن العشرين تقريبا ، كان الحليف الرئيسي الذي أدى إلى عملية البلبلة التي لا مثيل لها . وها هي هيلين بارملان H . Parmelin تقول في كتابها عن « الفن واللافنانين » :

« إن ما حدث طوال السنوات الماضية يتضمن استحواذ النقد الفني على كل الفراغات التي كان لابد من شغلها . وهذه الفراغات هي غياب الفكر ، وغياب

البحث ، وغياب الإبداع ، وغياب المعرفة ، وخاصة غياب البصيرة التام ، وغياب الخشوع ... إن نقاد الفن المتخصصين في « مذهب اللافن » Anartisme ، وكل الذين انساقوا معهم ، يملئون هذا الفراغ العدمي بكلماتهم ... فهناك من يخترعون ويؤلفون بولع ، لكن بعيدا عن الفن . وسرعان ما ينكب النقاد بفيض من المعاني الفلسفية ، والمهارات اللغوية . والمضامين الاجتماعية ، ومهارة الابتكار وتفرد ، والعودة إلى منابع ، وكل ذلك الهذيان اللغوي والمعنوي المثقل بالتعبيرات الفلسفية المزعومة أو العلمية الرائجة حاليا » (101) .

ولقد أدت بالفعل هذه البلبلة المتحذقة من الكتابات النقدية إلى حالة خلط لا مثيل لها . وما أكثر الكتب المتناقضة التي نشرت من قِبَل نقاد الفن - على سبيل المثال - لكي يحددوا في أي شهر أو أي يوم وأحيانا في أي لحظة قام هذا المصور أو ذاك باختراع هذه العناصر أو تلك في لوحة من لوحاته ! ونحن لم نقل بالطبع في أي سنة بما أن عدد المذاهب الحديثة في هذا الفن الحديث قد تجاوز المائة في حوالي نصف قرن تقريبا . مما يضع أيدينا على مزاعم الجدية أو الأهمية التي أضفوها على أعمال متهرئة وفن متدنٍ .

ويقول جان كلير Jean clair بهذا الصدد : « لقد انسقت كتائب من الباحثين ، وأنهبوا أنفسهم ، لإثبات من كان أول من قام بالتصوير باللون الواحد . ولقد تم تكريم وتبجيل أول لوحة تجريدية رسمت بالألوان المائية مثلما تم تكريم وتبجيل أول صليب أصلي . لقد حقدوا على المتحف الذي احتوى قداستها مثلما حقدوا في العصور الوسطى على كنيسة سانت - صوفي في القسطنطينية . واندلعت المعارك هنا أيضا - مثلما حدث مع صليب السيد المسيح - حينما اكتشفوا أن عددا من المتاحف كان يزعم حيازته لمثل ذلك الكثر . وكم أريقَت من عبقریات للبحث عن إيفونات الجريد لاقتنائها وإثباتها في براءات رسمية ... ولم ينهك نقاد الفن أنفسهم في الاستعراضات البهلوانية وحدهم ، إذ إن الفنانين ذاتهم خضعوا لموجة الخبل هذه . ولقد أصبح تغيير تاريخ اللوحات «موضة» شائعة من باب التسابق . وحينما لم تعد الحيل كافية كان المصور ينقلب كاتباً ، ومدافعا ، ومترافعا عن عمله الذي يحاول

إثبات أسبقيته ، مستعينة في ذلك بشتى الاختبارات لإثبات أنه الأسبق في الاكتشاف « !! (26) .

ومن هنا نرى أنه لم يكن من باب المصادفة أن يكتب باتريك ديلم Patrick d'Elme في كتابه عن « فن التصوير والسياسة » قائلا : « إن نقاد الفن قد لعبوا ببراعة دور الشرطي ضد الثقافة » . بل ويمكن إضافة تعبير « الشرطي الرقيب » بما أن الناقد يختار ، ويستبعد ، ويرتب ، ويمدح ، ويهدم ، إذ إن اكتشافاته الخاصة لا بد لها أن تهدم أولا الماضي بأكمله ، وبعدها كل ما كان قبله هو نفسه شخصا !! فتلك ضرورة لكيانه . أو على حد تعبير ديلم : « إنها ضرورة لمجده وأحيانا لثروته ، لأن اللوحات التي كان المصورون الجدد يهدونها له عرفانا بالجميل وبالخدمات المؤداة في « الصحافة » تتحول فيما بعد إلى قيمة تجارية مُكَيَّنَة ، أنها مجرد عملية حُسن و خدع وتضامن » (49) .

وما من شخص يجهل حاليا مدى الاطمئنان وراحة البال والسهولة التي يصبح بها هذا الفنان مدعوماً من هذا التاجر أو ذاك ، من هذه المؤسسة أو تلك ، بل ولديه « مفسر » خاص يتبارى في اختلاق المعنى الأمثل للوحاته كي يتم الاعتراف بها . فالناقد الفني في عرف هذه الذوى من طاعني الفن الأصيل المرتبط بالواقع والمجتمع وقضايا الإنسان ، إنما وُجد من أجل مدح المهارات التجريدية أو الحرفية التقنية ! ومن هذا المنطلق يتضح الدور الاجتماعي للمسيء الذي يقوم به هذا الصنف من النقاد . إنه يقوم بدور الوسيط بين المجتمع والقوى الاحتكارية ، معتمدا على مهاراته اللغوية وعلى مدى ما يمكنه القيام به من حركات بهلوانية بهذه اللغة التي تطنطن لها وسائل الإعلام والاتصال بعامة ، وتخضع في إيقاعات حركتها لقوانين بعينها تنطلق من الأهداف الخفية للعبة الفن الحديث والتي ينساق لها البعض بحسن النية .

لقد برعوا وتفوقوا في الحركات البهلوانية الشديدة لأن الكتابات والتفسيرات التي يؤدونها من أجل امتداح الفن الحديث لا تقل عما يقوم به لاعبو الأكروبات في السيرك . وسرعان ما أدينت هذه الألعاب الأكروباتية منذ أولى محاولاتها . ففي الوقت نفسه الذي بدأت فيه اللعبة كانت هناك نفوس شجاعة واضحة البصيرة ،

كشفت عن الغش الكامن خلف هذه « البدعة » الشديدة التنظيم والتي تضافرت الجهود من أجل نشرها وإخفاء « كهنوتها » وتحقيق أهدافها معا .

لقد كتب زاهار في كتيبه الشهير حول « فوضى الفن المعاصر » يقول في سخرية مرة عن هؤلاء المحدثين « الذين يتخمون بأطعمة ثقيلة شبه فلسفية ، ويطلقون لأنفسهم العنان جريا وراء تلك العلامات والرموز التي لا تتضمن حتى أي معنى كهنوتي ، والتي من أجل تفسيرها يجرى الناقد ويمرح وسط موجات الهلوسة » (صفحة 61) .

أما جي دورمان Guy Dormand فيرى « أن القارئ يجد نفسه أمام مؤامرة حقيقية تقوم بتكرار ونشر وفرض مصطلحات تشكيلية لا تمثل الوصول إلى قيمة ما ، وإنما هي مجرد تقهقر إلى أدنى حدود البدائية في مجال الإبداع الجمالي » .

إن المقال النقدي سواء أكان مكتوبا أم مذاعا يترك أثره وفاعليته على الجمهور الذي أُلِفَ الاهتداء بالباطل ، كما يؤثر على تكوين وشهرة المصور ومجده . إن تأثير المثال النقدي يتعدى تأثير مقدمة الكتالوج الخاص بالمعرض ، ذلك الذي يتفاوت حجمه وفقا للإمكانات الاستثمارية للتاجر ، وإن كان حجم الكتالوج قد يصل من مجرد ورقة إلى كتيب فاخر مليء بالصور الفوتوغرافية الملونة . من هنا فقد يكون تأثير مقال نقدي أبعد أثرا من كتاب متخصص . ذلك أن مقالا فنيا في صحيفة يومية في متناول الجميع ، أي أنه أكثر شيوعا وأسرع تأثيرا .

لقد انعكس تأثير النقد الفني على اللغة أيضا . ومن الطريف أن نرى إلى أي مدى انعكس الاضطراب الذي سببته تجريديات القرن العشرين على أسلوب نقاد الفن ولغتهم . ومن جهة أخرى ، فلقد تأثر النقاد ، أيا كان مستواهم الثقافي أو ثقلهم من الناحية الجمالية ، بكل البهلوانيات التي قام بها المصورون والتي كان عليهم - كنقاد - أن يعلقوا عليها ويفسروها ويفرضوها على الجمهور . ولا شك في أن القيام ببحث مستقل عن لغويات نصوص النقد الفني سيكون له قيمته ومغزاه . ومن جهة أخرى ، لا يمكن أن ننكر مسئولية هذه النصوص عن التخريب المتعمد

لعقلية القارئ أو المتفرج . إنه عالم بأسره من المفردات ، ويا له من عالم . مفردات مهلوسة حيناً ومغربة حيناً آخر ، تعبيرات وتركيبات تتطلب من القارئ أن يكون بدوره هو أيضاً متفلسفاً أو دعيّاً أو بهلواناً لكي يصل إلى فهم المقصود من هذا النص أو ذاك ، لإدراك ما يرمي إليه كاتبه ، ذلك إن لم يكتف بإدانة نفسه بالجهل وعدم الفهم ، ثم يصمت !

وسنذكر هنا بعضاً من هذه النصوص الولردة في كتاب بارملان (101) لنرى تأثيرها وغموضها الذي يصعب فهمه ، وإن كنا نسلم بأن الترجمة هيئات أن تعبر عن الغموض المقصود والتلاعب اللفظي المتعمد ، والمعاظلة اللغوية المعقدة بلا معنى أو ضمن سياق يفرضها ، بل هي ابتداعات - لا إبداعات - في سيرك البيع والشراء وما فيها الفن الحديث :

لقد كتب الناقد فرانسو بلوشار François Pluchard في جريدة « كومبا » Combout عن المصور فونتانا Fontana الذي لم يقم بغير تمزيق لوحة بيضاء بيضع ضربات بالسكين . كان ذلك فحسب كل ما ادعاه من تصوير . وباله من تصوير تطوحي لا يحتاج منا - في ظني - إلى تعليق ، إذ كيف نعلق على ما ليس فناً بحال ؟!! لكن ، ما الذي يقوله الناقد الفني المتميز ؟

« حينما قام فونتانا بخرق اللوحة بمثقب ، بتمزيقها بالسلاح ، فلقد استطاع أن ينقل التعبير الفوري ، المثالي للاعتراف . إذ إن انفعاله حيال العالم قد تثبت إلى الأبد في تلك اللحظة نفسها التي عبر فيها عنه ، بلا أي عوائق ، وبلا أي تحفظ كان . فما أن تبين مراده حتى أكمل لوحته بالسرعة الواضحة نفسها . إنها أكمل تعبير عن الصرخة » !!

وهنا لا يملك القارئ إلا أن يتساءل : أي اعتراف ؟ وأي انفعال ، وأية صرخة تلك التي يعبر عنها فنان حينما يقوم بتمزيق لوحته بعدة ضربات بالسكين ؟!

وعندما بدأت صفائح القمامة تدخل وتغزو عالم القيم الجمالية للفن الحديث مع مطلع الستينيات ، كتب الناقد الفني ريستاني Restagny عن إحدى اللوحات

القمامية أو بتعبير آخر عن إحدى تراكمات محتويات صفائح القمامة في لوحات « الفنان » أرمان Armand قائلا : « إن صفائح القمامة فيما بين 1959 و 1960 تجسم تأكيد الإرادة !! (علامات التعجب من عندنا) ... وفي لوحات أرمان نجدها تعبر عن مذهب الكرتزيانية (المذهب الديكارتى) الذي يغمر بأسره كل رؤاه الفنية » .

ولعل القارئ في غنى عن التعليق على الصلة بين صفائح القمامة والمذهب الديكارتى . ولنطالع ما كتبه الناقد الفني ريستاني نفسه عن لوحات إيف كلاين Yves Klein التي يستخدم فيها اللون الواحد والإسفنج المملصوق أو الحبر المسكوب : « إن إيف كلاين الذي عايش في عمله التجلي المتوالي للضمير الكوني ، وتثبيت القوى المتحررة عن طريق اللون ، وتوحد اللون مع الفضاء وقد تحول إلى طاقة ، ولا مادية المادة الملونة للون ، وإدراكه للفضاء كقيمة مركبة فراغ مملوء ، وفي نهاية تحليقه في مشاهدة انجلاء الحق ، يعتبر بناء تآلف كوني مستعينا بالمبادئ الأولية للطاقة » * !!

أما الدكتور فيمبر Wember ، أمين متحف مدينة كريفلر Krefeld بألمانيا الاتحادية ، فيكتب عن لوحات المصور إيف كلاين نفسه قائلا : « إن الفراغ بالنسبة له يتحول إلى هدف لا بد من الوصول إليه . ولذلك لا بد له من أن يمسك بزمام حياته الداخلية بالإضافة إلى امتلاك ذلك الفراغ الذي يُعد الاكتمال الروحي رمزا له . وانطلاقا من هذا المفهوم الذي ينبثق من لوحاته ذات اللون الواحد ، والتي

* أثرت إيراد النص الفرنسي لنعرف أي لغة متحذقة ومهوشة يتكلمونها :

« Y . Kleve Qui a vécu dans son oeuvre la révélation progressive de la conscience planétaire , fixation des évergies libres par la couleur , identification de la couleur a l'espace ainsi dy namisé dématérialisation du pigment coloré et perception de l'espace en tant Que « vide - plein » et , auterme du survol intuitif , reconstitution d'me synthère univesselle en partant des principes énergetiques élémentaires » .

وقد قدم هذا الناقد المصور نفسه في « للوسوعة الدولية لفن التصوير » بما له مغزاه . إذ كتب قائلا : « الأزرق بالنسبة لإيف كلاين يمثل أكثر من مجرد لون . إنه رمز ، إنه الواقع الكوني الذي تؤكد صور الأرض الملتقطة من القمر . ثم أضاف إلى الأزرق الوردي ولون الذهب ليحصل على ثلاثية ألوان الذهب وفقا لنظرية الكون لدى « الروز يكروشن » (124) ومن هنا تتضح أمانا صلة هذه الجماعة بالأسونية !

تعبّر عن الفراغ المتكامل ، فإنه يحقق اللوحة اللامادية بل ويقم معرضا متكاملا لا ماديا ! » .

وفي مايو 1967 ، كتب ميكلسون Michelson عن علب الزجاج والمرايا التي قام لاري بيل Larry Bell بعرضها (والتي لم تكن في الواقع غير قوائم أو قواعد لوضع التماثيل في المعارض) ، كتب يقول : « إنها قوة الإدراك الصافي والمادة الصافية التي تمثل حدود العالم الذي يتحرك فيه لاري بيل ؛ إذ إن الاستبعاد المسبق لهذه الأشكال ، وإتمام مثل هذا السلم الموسيقي من المهارات التقنية للانفعال والتوصيل ، وإسقاط الألوان ، قد تضافرت لاستبعاد تلك الصفة الجمالية البدائية عن المسطحات وساهمت في السيطرة على معنى الأنا ومحيط البيئة لدى المشاهد الذي أصبح يحذر من الآن فصاعدا استمرارية فضائية أو تكثيفية ، معللة أو جامدة ، مخلوقة أو منكورة إلى ما لا نهاية بفضل المسطح العاكس ... إن تلك هي الميزة الحقيقية للفن الانعكاسي لبيل : أن يستحث ويشحن في كل فرد منا عملية الإدراك - الحنون والمقلقة - لإدراكنا الذاتي ورؤانا » .

كل هذه الفقرة البهلوانية التي تبدأ بالإدراك الصافي السابح في تعبيرات « الإسقاط » و « الأنا » و « التكثيف » و « المسطح العاكس » ليتحدث عن دعي أو مهرج في سيرك . ألبسه مسوح العبقرية لعرضه العلب أو المكعبات لا أكثر ولا أقل !! ونحن بلورنا لن نتساءل حتى عن صلة هذه العلب أو المكعبات بفن التصوير .

أما الناقد الفني فورج Forge فكتب ذلك النص الموغل في تحذلقه والباعث على السخرية مادحا أحد هذه المزاعم مما أطلقوا عليه اسم الوحة ، وكان للمصور روشنبرج Rouschenberg قد لصق عليها شمسية وبعض قطع من المعدن عام 1968 ، وها هو يقول :

« إنها أحد إبداعات روشنبرج المميزة إلى أقصى حد بخروجها على المؤلف . إن ما يميزها أو يبعدها عن المؤلف هو الطريقة التي تتوافق بها مثل هذه الأشكال القوية العنيفة والهجومية كالمعدن أو الشمسية مع مسطح اللوحة . ومع ذلك فإنها متكاملة ، سليمة . وما من ميزة أو صفة من الصفات التي سردتها تسيطر أو تؤثر

على الأخرى . إن الأشياء والترانزيستورات تتجاوز وتتعايش جنباً إلى جنب بالتناغم والتوافق ، ولها مطلق الحرية في أن تفرش ، وتنفس ، وتبرز قيمتها ، دون أن تهجم عليها شخصية بقية الأشياء المجاورة لها ، أو أي أغراض ذات نفوذ توحيدي . إن شكل الشمسية الهادئ المستدير كالشمس ، في مقدمة اللوحة ، لا يهتز أو يتأثر بحيوية المعدن الكاسرة ، وإن لم يكن ساكناً في لا مبالاة . بل إن طاقة المعدن لم تمس أو تتأثر بسلبية الشمسية . إن الرمز هنا كان يمكن أن يكون بالفعل رمزا على الحرية أو عن التصميم الذاتي * لمدينة رغدة !! » .

ولسنا في حاجة - في ظني - إلى أي تعليق يدخل في حوار الصم البكم مع هذه الأقلام التي تسود وجه الورق بسواد رؤاها ومداد الأغراض الخبيثة التي صفت خطاها في مستنقع الفن الحديث !!

وها هو نموذج أخير يعتمد على اللغة ليصل إلى تأثيره المطلوب حيث إن قيمة العمل ذاته لم تسعفه لكتابة أي شيء فلجأ إلى حذقة لغوية فجأة . كتب الناقد الفني بريون Brion عن كاندنسكي يقول : « إن كل شيء لديه ينتهي إلى تجربة روحية ، حتى التعبير عن المادة البحتة ، أو حتى الصدمة الناجمة عن الألوان . علينا ألا ننسى ذلك أبداً . فكل شيء يظل بالنسبة له تجربة ERLEBNIS : وكل ما لا يصبح ERLEBNIS فهو غير موجود البتة بالنسبة له ! » .

وبالطبع فإن مثل هذه الكلمة الألمانية الغريبة عن اللغة الفرنسية المكتوب بها المقال ، والتي راعى الناقد أن يكتبها بالبنط الكبير (واثقا من أن معظم القراء الفرنسيين لا يعرفون الألمانية) ، هي محور الفقرة . وهي التي تثير الشعور بالنقص لدى القارئ لجهله هذا التعبير . ولو أن الناقد كتب ببساطة بدلا منها تعبير « تجربة معيشة » بالفرنسية ، لتغير شكل النص على الفور وأصبح نصا عاديا يمكن لأي قارئ أن يكتبه أو أن يفهمه . وذلك ما كان هؤلاء الجهابذة من النقاد المعلقين في خيوط مخططي اللعبة يتفادونه بأي ثمن !

* العبارة مكتوبة بالإنجليزية في النص الفرنسي وهي : Self - determination ولها مقابلها بالفرنسية وهو : auto-détermination ، لكنه التحذلق !

وهنا يحق لنا أن نطرح السؤال التالي : ترى إلى أي مدى يدرك هؤلاء النقاد معنى ما يحاولون تفسيره أو فرضه على الجمهور؟! لعل الإجابة التي يقدمها لنا زاهر جد محتملة ، بل لعلها في الواقع أقرب الاحتمالات ، إذ يقول : « فيما يتعلق بنظرية التجريد فهم لا يفقهون أكثر من أي فرد عادي ، أي لا يفقهون شيئا ، إنهم يقومون بفرضها على الجمهور لأنها غير مألوفة ، وكل ما يدهش - في نظرهم - يعد تجديدا ، وكل ما هو جديد ينتمي إلى العبقرية ، وكأن العبقرية المعاصرة تقوم على التجديدات المتلاصقة الحالية » .

ورغم هذا الجهد الموصول لبث الأهداف الخفية منذ بداية القرن تقريبا ، فما من لوحة من هذه اللوحات المفرطة في التشويه والعبث قد استطاعت أن تجتذب - بحق - قلب الجماهير ، رغم ذلك الكم الهائل من الكتابات ، ورغم الزخم الغريب من الذكاء المهتر هباء بغية فرضها . فكل هذا الإنتاج من الفن الحديث ، الذي بدأ نشره بدأب متواصل منذ عام 1910 ، وتمت مساندته - في مجال النقد - بكل الوسائل التي وصلت ذروتها منذ عام 1946 بسيل جارف لا مثيل له من خلال جوقة دولية من البهلوانيات اللغوية فإن الفن الحديث بكل تفريعاته وتشعباته ما زال يثير السقم نفسه وعدم الفهم ، وما زال يثير السؤال نفسه الذي يلح بضاورة : ترى ما الذي خلف هذه اللعبة المحبوة؟!!

وهي لعبة محبوة لا شك في ذلك - كما رأينا - ومن أجل إحكام حلقاتها في مجال النقد فإن أفراد الجوقة إذ يمتدحون مزايا الفن الحديث فإن لكل منهم قاموسه الخاص الذي ينساق عبره في خطب ملتوية من المعميات الغامضة التي لا يستطيع أحد فهمها . حتى أولئك المشاركين العاملين في اللعبة ! ومن نافلة القول أن نشير إلى أن هذا الكم من الكتابات التبريرية لم يكن وحده الذي يمثل جانب النقد الفني ، وإنما كانت تسانده مبالغ طائلة من رُعُوس الأموال ، والميزانيات المخصصة للدعاية ، وأحدث مطابع العالم بطبعاتها الفاخرة الملونة ، الغالية التكاليف ، والتي كانت تباع بالخسارة يقينا ، بل ويتم توزيعها من قبيل الدعاية من خلال مؤسسات لا تكف عن دراسة سيكولوجية الجماهير لتصوغ أهدافها عبر منطلقات محسوبة بكل دقة .

من حسن الحظ أن البعد الزمني الحالي يسمح بتقييم هذا الكم الهائل من الكتابات ، ويكشف كيف أن المسألة لم تكن تتعلق بمذاهب جمالية حقيقية ، وإنما بمؤامرة محكمة ، « مؤامرة سوداء » غياها بعبدة المدى ، ويا لها من مؤامرة يقول عنها روبريه Robert Ray إنها « مؤامرة شرسة ، حيكت بدقة وحذق ، لها ميزانياتها الباهظة ، وفروعها الممتدة عبر القارات وعبر المحيطات ، ولها قيادتها العليا واستراتيجيتها الدولية ، وهيئة الدعاية اللازمة لها ، وفنيوها المتخصصون في التفجيرات اللافتة للنظر ، وهيئات التوزيع الخاصة بها وسماستها . إنه شيء أشبه ما يكون بشركة بترولية ضخمة ، أو بشركة سينمائية ، من قبيل جنرال موتور أو متروجولد وين » . (119) .

ولم يعد هناك أدنى شك في أن الجانب المالي للعبة الفن الحديث هذه ، والذي ساعد على انتشارها بالشكل المفضل الذي رأيناه ، قد أساء إليها في الوقت نفسه الذي فرضها فيه ! سواء أكان ذلك بسبب العجلة الدائرة التي لا تتوقف من أجل سرعة انتشاره لتغيم سماء الواقع تحت قنطرة أهدافه ، أم بسبب ربط الفن بالبورصة والاستثمار وعالم المال بحسابات ربحه وخسائره . ولا يخفي على أحد أن ترجمة المكانة الفنية إلى مصطلحات مالية وصفقات وألفاظ استثمارية قد مس الجانب المقدس لدور الفن الذي كانت قيمه الأصيلة تفاعلا حيا بين الفنان ومجتمعه وعالمه وإرهاصا بالأمل وتجاوزا للممكن والمتاح ، ويا لها من رسالة تكالبت عليها قوى الظلام والتخطيط المحكم .

إن قامة الفن العالية تنوء تحت وطأة مصطلحات المضاربة وتعبيرات دنيا المال وإن كان مذاقها يثير لعاب أولئك المستثمرين المحترفين ، أما أن تصدر عن فنان ، أو أن يتم تطبيقها على الأعمال الفنية فإن ذلك لا يثير الدهشة فحسب ، وإنما يصبح مقززاً . حينما نسمع تعبير أن فلانا يضارب على « غلاة الواقعية » Hyper - réalistes ، أو أن فلانا يراهن بلوحاته الموقعة باسم فوتريه Fautrier ضد اللوحات الموقعة باسم ج . ألبرت J. Albert ، أو أن المتخصصين أعلنوا بعد عودتهم من الولايات المتحدة الأمريكية تخفيضا لازما في سعر لوحات هذا أو ذاك

من المصورين ، أو أنهم يرتبون عملية شراء واسعة من أعمال أحد المصورين الشبان بسبب النجاح (المزعم والمصنوع) الذي لا قاه معرضه الأخير المقام في متحف الفن الحديث بنيويورك ، ويا لها من عبارات أبعد ما تكون عن مجال الفن الإبداعي . ومن ناحية أخرى ، علينا أن نشير إلى أن زيادة الطلب على أعمال أحد المصورين ليست هي العامل الوحيد لهذا التوسع الاستثماري . إذ يبدو أن أزمة عام 1929 كانت عاملاً مساعداً في مساندة هذا التوسع . الأمر الذي يفسره رايمس عندما يرى أن « آلاف الأشخاص قد أفلسوا وبخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية ، وإن أصبحوا يمتلكون رزما من الأوراق المالية التي فقدت قيمتها بين عشية وضحاها . أما أولئك الذين كانوا يمتلكون الأعمال الفنية فهم يدركون أي أرباح تتحقق لهم إذ تتعدى قيمتها الشرائية بكثير . لقد أصبح هذا الفهم بمثابة الاكتشاف . وابتداء من عام 1939 بدأت أسعار الأعمال الفنية ترتفع بشكل ملحوظ وجاد ، بعد أن تعرضت لانخفاض ثلاثة أرباع سعرها الأصلي » (121) .

لقد بدأ النقاد منذ عام 1933 يستخدمون تعبير « قيمة استثمارية » كالأسهم والسندات ؛ لذلك تزعزت ثقة الكثيرين في يومنا ، وأدركوا أن النقد الفني ليس بالنزاهة التي تخيلوها . ذلك أنه قد اتضح ارتباطه الوثيق بمؤسسات واستراتيجيات عليا ، تجلت عن الأهداف التي كان يدافع عنها والأساليب التي كان يستخدمها . والأدهى من ذلك أنه ما أكثر الذين أصبحوا يهتمون هذا المخطط الدعائي الاستثماري بأنه « مؤامرة يهودية » ! وهو كشف لا يد لنا فيه ، إذ هو حقيقة تؤكد أنها جمهرة من الأقلام التي اهتمت بلعبة الفن الحديث والقوى المحركة لأهدافه . وليس غريبا أن نرى في الحقبة الراهنة عدیدا من الأسماء غير المعروفة والتي فرضت على النقد الفني واستولت على الأبواب الفنية الثابتة في الصحف اليومية . إن ما يقوله كامى موكلير Camille Mauclair في كتابه الذي دعمه بالوثائق ليستحق منا وقفة تأمل . عندما يؤكد الظاهرة التي سبقت الإشارة إليها ، وهي أن معظم نقاد الفن وتجاره كانوا يهودا . وهو يورد في الصفحة الحادية عشرة من كتابه حول « أزمة الفن الحديث » كشفا كاملا بأسمائهم ، يتبعه بهذه العبارة : « إنه قد انكشف أمرهم الآن ، إلا أنهم كانوا يمثلون القيادة العامة للدعاية للاتحاد الاحتكاري في الجرائد

البورجوازية وفي الجماعات والمنظمات الطليعية؟! » (89) .

ولقد تضافرت جهود كل هؤلاء العاملين بغية انخفاض سعر لوحات الفنانين الواقعيين لمساندة « صبيان » الاتحاد الاحتكاري التجاري .

وأيا كان الأمر ، فإن الرد الذي كتبه الناقد الفني أود Uhde ، اليهودي المعروف ، مادحا أبناء جلدته ، يؤكد ما تقدم من كشف ، إذ يقول : « لولا اليهود ، لكانت أوروبا الآرية ، الغارقة في الدماء ، عبارة عن بلاهة مؤسفة . ولقد كان تأثير اليهود عظيما . ذلك أن أكثر من ثلاثة أرباع التجار وجامعي اللوحات من اليهود . وهم يمتازون باستكشاف القيم الكبرى قبل الآرين بمراحل . وبفضل تأثير نفوذهم وأموالهم أمكن للوحات الهامة أن تدخل المتاحف . ورغم أنه ما من أحد تنبه لهم فيما مضى ، على ما يتمتعون به من ملكة فهم كبرى ، حتى أنه لم يشتهر من بينهم سوى بيسارو Pissaro ، فإنهم اليوم هم الذين يقومون بالمساهمة الكبرى الأساسية في الفن الحديث : بل إن وجود هذا الفن إنما يرجع إلى فضلهم فحسب » (89) .

وهنا لم يكتف موكليز بإدانة « هؤلاء السماسرة الذين لعبوا دورا أساسيا في مدح المصورين الذين تتبناهم المؤسسات اليهودية ورجم أو إغفال من كانوا يرفضون شروطها وطاعتها » فحسب ، وإنما ذهب إلى ما هو أبعد من ذلك بكثير ، إذ كشف لنا عن الحتمية التي أدت إلى إشراك كبار موظفي هيئة الفنون الجميلة والذين كان جلهم من اليهود ليم لهذه التجارة خاتمتها الرسمي وتم اللعبة التي خططوا لها جيدا . وما هو يقول في كتابه عن « هرج الفن المعاصر » .

« كان المدير العام لهيئة الفنون الجميلة هو اليهودي بول ليون Paul Léon ، الذي قام بتعيين المغفور له دوجاردن - بوميه Dujardin - Beaumetz كما كان معظم أعوانه البيروقراطيين من اليهود ، وخاصة إبراهيم وروبير بروسيل Abraham & robert Brussel المسؤولين عن الدعاية الفنية الخارجية . وكان هذا الأخير ناقدا موسيقيا فاشلا في النقد الفني لكنه معروف بخضوعه لأوامر رئيسه الذي لم يكن يرفض أي شيء للتجار الذين كان بوسعهم عمل حملة ضده في الأوساط السياسية . وذلك

لأن بعض كبار السياسيين كانوا قد بدعوا يستثمرون أموالهم في اللوحات . ولقد كان عهد بول ليون (مدير علم الفنون الجميلة) طويلا ، ثم خلفه اليهودي هويسمان Huisman الذي ساند وزير الثقافة جان زيه Jean Zay اليهودي ، أيام دكتاتورية الجبهة الشعبية وحكومة ليون بلوم Léon Blum اليهودية ، التي حققت نجاح الكيان اليهودي في كل المجالات حتى عام 1940 ، ولقد قام التجار اليهود بكتابة كشوف بأسماء المصورين الذين يسمح لهم - دون غيرهم - بالاشتراك في المعارض الخارجية وقدموها إلى بول ليون - بناء على طلبه - ليتولاها روبرت بروسيل بالدعاية « (88) .

فقرة استشهاد طويلة لكنها تكشف وتثير أكثر من مسألة عن تلك الفترة التي كانت فيها فرنسا خاضعة للسيطرة اليهودية . وهو ما سوف نعود إليه عند الحديث عن تهويد الفن الحديث .

بقي أن نقول إن تلك السيطرة السحرية على عالم الفن قد تمت - كما رأينا - عبر مؤسسات ضارية استخدمت فيما استخدمت وسائل الاتصال والإعلام لتغمر الواقع الفني بذلك الركام من كلمات توج بها النقاد ذلك الذي أسموه فنا حديثا ! ولم يكن كل هذا الكم الغريب من النصوص التي صاحبت هذا الفن إلا تكراراً للآراء المعادة نفسها والتي لم يكن هناك سبيل للسيطرة عليها في عالم تلعب فيه أدوات الاتصال دورا بالغ الأثر في صياغة وتكوين الرأي العام . وهكذا انتهى الأمر بالجميع إلى تكرارها ، إلا قلة ستظل ضمير الشعوب وأملها مهما كانت قلتها وضعف إمكاناتها في مواجهة هذه الآلات الجهنمية .

وعلينا أن نذكر هنا أن من أهم العوامل التي أسهمت في نسج أسطورة هذه المكانة المميزة المزعومة إنما هو عملية النجاح في حد ذاتها . فأي فان لمع اسمه في اللعبة المصنوعة شأنه شأن هذه الأفكار الرائجة ، يلقي من البريق والدعاية مما يتم فرضه بلا أي عوائق ما يجعل الأمر ينتهي إلى أن تصبح الأفكار عقيدة . وما أن يتم اختلاق هذه العقيدة الجديدة حتى يصبح سلطانها على الأشخاص مطلقا بلا حدود . الأمر الذي اهتم به نقاد الفن بشتى الوسائل ، ومن ورائهم تلك المؤسسات التي أشرنا إلى طرف منها .

لقد لجئوا إلى تلك الوسيلة التقليدية والمؤثرة معا . حيث التكرار والتأكيد المستمر والإيجاء الناقل للعدوى - بعد دراستهم العميقة لسيكولوجية الجماهير - كي يرسخوا لعقيدة الفن الحديث ، تكرار اللحن النشاز نفسه للتقاليع الجديدة حتى تألف الآذان تلك النغمة الزائفة ، مع التأكيد المستمر والمساندة لقيمه وفقا للمفهوم الذي كان عليهم غرسه ، وتحقيق عدوى الانغماس في هذه التيارات التهريجية وترتفع الأسعار إلى أرقام تصيب بالدوار ... وإذا ما كانت اللعبة قد احتاجت إلى بعض الوقت والكثير من المؤامرات والخطط للسيطرة على العقل الجمعي ، فقد نجحت الخطة - مع الأسف - نجاحا مذهلا ، وكيف لها ألا تنجح وخلفها كل هذه القوى الخفية والمعلنة ؟ لكن ، أي نجاح هذا الذي حققه ذلك القدر من التدمير والتخريب ؟!

من الطبيعي أن نرى معا كيف أن نقاد الفن والفنانين لم يكونوا وحدهم في نسج كيان هذا الفن الحديث وفرض عقيدته . فلقد ساندتهم مؤسسات كبرى بعضها - على الأقل - جزء من كيان هذه الدولة أو تلك ، وشاركت بالمثل بعض المؤسسات الكبرى الصناعية بصورة لا ريب فيها . ويعد المقر الجديد لمصانع سيارات رينو Renault في ضاحية بيلانكور Belacourt خارج باريس مثالا واضحا على ذلك . ومن المعروف أن شركة رينو تابعة للقطاع العام ، أي تابعة للدولة . مما يثبت العلاقة العضوية بين لعبة الفن الحديث والحلقات المتشابكة مع مؤسسات رسمية لم تتورع الدول الرأسمالية الكبرى عن الزج بها في هذه المعركة التي رأينا بعض آثارها ، وما زال هناك الكثير مما لم نقله ، ولنتقل الآن لأداة أخرى من الأدوات المستخدمة في هذه اللعبة .

* * *

المتاحف :

كان المتحف قديما أشبه ما يكون بقدس الأقداس الخاص بالآلهة . ولقد ظل محافظا على هذه « القدسية » عبر العصور . أما في القرن العشرين ، فلقد أصبح أداة تزييف ،

ومكانا لتأكيد وتعميد عملية الغش الدائرة في مجال الفن الحديث . ومنذ النشأة الأولى حتى نهاية المطاف ، فإن تاريخ المتاحف الثقافية العامة لم يتعرض لكثير من التقلبات . فإذا ما نظرنا إلى المتحف بالمفهوم الحالي للكلمة ، باعتباره مكانا عاما تتجمع فيه الأعمال الفنية ، فإنه يصبح بدعة من بدع العصر الحديث .

ولقد تم تجميع أولى مجموعات الفن الكبرى في مدينة روما بإيطاليا ، خاصة ضمن غنائم الحروب ، وبدأ فيما بعد عرض بعض هذه المجموعات الخاصة على جماهير الهواة . لكن الفكرة القائلة بأن متاح الأعمال الفنية للكافة كي يشاهدوها قد نبتت في مدينة فلورنسا ، في القرن السابع عشر . وتم تأسيس جاليري آل مديتش عام 1580 ، والتي أصبحت فيما بعد أول قاعة عرض تتحول إلى متحف عام 1737 . الأمر الذي تم تعميمه بعد ذلك في شتى العواصم .

ولقد كانت كل المقتنيات الملكية في فرنسا تعد ملكا للدولة حتى عام 1792 . وما أن يجيء عام 1973 حتى يفتح متحف اللوفر بباريس . أما المتاحف المخصصة لبعض الفنانين الأحياء ، فيرجع الفضل في إنشائها إلى الملك لويس الثامن عشر ، وكان ذلك في عام 1818 . ولم يتم تعميم هذا النمط من المؤسسات إلا في أواخر القرن التاسع عشر .

وفي حوالي عام 1900 ، مع مشارف الفن الحديث ، بدأت المتاحف تعد بمثابة الجبانات ، ورأى البعض أنها ضارة للفن ، بل وطالب دعاة مذهب المستقبلية Futurisme بهدمها !! إلا أن الازدهار المفاجئ والتطور الذي عرفه المتاحف فيما بعد جعل منها واحدا من أهم العناصر الأساسية للنشاط الفني وارتباطه بالجماهير .

ولقد تم إنشاء أول المتاحف الخاصة بالفن الحديث في كل من مدينتي موسكو ولينينجراد عام 1919 . وبعد ذلك بعشر سنوات ، شهدت مدينة نيويورك إنشاء متحفها الشهير للفن الحديث (وكان أكبر المتاحف بأسرها) . وفي عام 1929 تم إنشاء متحف جديد في مدينة وودج Lodz ببولندا . ولم يمض وقت طويل حتى تناثرت متاحف الفن الحديث في مختلف البلدان الغربية لتضم اللوحات التجريدية وتعمل على إبرازها والترويج لها .

وابتداء من عام 1937 بدأ فصل ذلك الإنتاج الفني الحديث في مبنى خاص مستقل عن مبنى متحف اللوفر بباريس ، وكأنه نوع من البتر المقصود ليحظى بعناية خاصة ودعاية بعينها تكفل لهذا الوليد المتعدد الأوجه استمراراً لا يستحقه . وها هم النقاد قد تناسقت جوقتهم يمسكون بأبواق المديح والتأييد لذلك الفصل ، ومنذئذٍ وعبر هذا الفصل المحنوم أصبح فن العصور القديمة وفن العصر الحديث لا يمثلان تطوراً منطقياً أو استمراراً متصاعداً يستند إلى التراكم المعرفي ، وإنما يقفان وكأن كلا منهما يدير ظهره للآخر ! ، أو كأن الأمر يتعلق بتاريخين متناقضين وليس بتاريخ متواصل لفن متطور يتخذ مساره الطبيعي في العلاقة الديالكتيكية بين الواقع والفنان . لقد تعاقبت بعد ذلك فترة عادت فيها لوثة إنشاء متاحف للفن الحديث وكأنها نشوة الهوس ! واستناداً للمجلس الدولي للمتاحف بفرنسا ، فقد تم إنشاء سلسلة من متاحف الفن الحديث ، عبر العالم ، بواقع متحف كل أسبوع خلال فترة السبعينيات .

ولم يكن الأمر مجرد عمليات توسيع لبعض الأجنحة في المتاحف القائمة بالفعل ، أو إضافة الأجنحة الحديثة مثلما حدث في « المتحف القومي » في واشنطن ، وفي متحف مدينة بوستن أو متحف « التيت جاليري » بلندن ، أو في متحف « ستيدلايك » بأمستردام ، وإنما أرادت كل مدينة خلال هذه الحقبة أن يكون لها متحف للفن الحديث . ولألا أظننا بحاجة إلى تفصيل لا مجال له هنا عن متحف الفن الحديث بنيويورك الذي ضاعف من مساحته .

لقد وصلت أصدااء هذه الهوسة المتحفية إلى أبعد من أمريكا وأوروبا . فما أن انتهت الحرب حتى طلبت البرازيل شراء مجموعة كاملة من اللوحات الحديثة لمتحفها ، وقد كلفت سمسار الفن الشهير م . فيلد نشتاين M . Wildenstein بذلك . ويقول ج . ميشيل J , Michel في جريدة « الموند » عام 1976 : « واليوم تقوم إيران ، في الوقت نفسه الذي تتجه فيه للتصنيع ، بتشيد أول متحف من المتاحف السبعة الجديدة المدرجة في البرنامج والتي ستوزع في أماكن متفرقة من هذا البلد . ولا داعي للقول بأن مثل هذه المشاريع قد أدت في العلم الماضي إلى توافد مذهب لتجار الفن

في العالم على أبواب قصور الشاه والشاهبانو . وفي استراليا ، حصل متحف مدينة كامبيرا ، الذي ما زال تحت الإنشاء ، على جزء كبير من مقتنياته بأسعار جد غالية ، من مختلف البلدان ، وإن كانت ما تزال معبأة في الصناديق .

ولقد سبق أن رأينا كيف قام متحف مدينة كامبيرا هذا بشراء إحدى لوحات المصور بولوك بمليون دولار ؛ أما ما أورده ج . ميشيل واستشهدنا به في الفقرة السابقة بالنسبة لإيران ، فدليل واضح على ترابط وتداخل الصناعة والفن الحديث ، وكيف يفرضه الأمريكيون على الشعوب ضمن اتفاقيات التصنيع وغيرها .

لقد تحول دور المتحف - في القرن العشرين - ليصبح واحداً من أهم العناصر اللازمة لكيان الفن الحديث ، الذي كانت تسانده المعارض وقاعات البيع . وها هي مدينة باريس - على سبيل المثال - يمكن أن يجد المواطن فيها تحت إمرته : « عشرين متحفاً ، ومن سبعة إلى عشرة معارض رسمية يتم تبديلها كل ثلاثة أشهر ، وثلاثة آلاف معرض سنوياً تنظمها مختلف قاعات العرض الباريسية » (121) .

لقد قام مديرو المتاحف ، بغية اجتذاب الجماهير ، بجهود خارقة لإدراج هذا الفن في مجال المنوعات . ولقد ساعدتهم على ذلك كمية « الهذيان الفني » الذي قدمه فنانون الطبيعة . ولقد تم تلقي هذا الهذيان ، الخالي من أي معنى إنساني ، بكل التقديس ليودعوه المتاحف المشيدة من أجله . أو على حد قول جان كلير : « كانت الأشياء تصنع مسبقاً في رتابتها المتكررة ، ليتلقفها المتحف ، ويقتنيها ، ويعرضها ويتفاخر بها ... وتكمن أساسيات اللعبة في أن يكون هناك نوع من المطابقة ، الضمنية أو الواضحة ، لنموذج معلن أو مخفي . إذ إن فن التصوير « يجب » أن يكون هكذا ، ويجب أن يخضع لما ينتظرونه منه » (26) .

وإذا ما كان جازافا يصف عرض مثل هذه الأخطا للفن الحديث في تلك المتاحف التي أوقفوها حكراً على ثغاءاتهم هذه ، باعتبارها تمثل « قمة الوقاحة ، وتدين الدولة بنوع من التواطؤ » ، مثلما رأينا فيما تقدم ، فإن رينيه برجييه René Berger يرى « أن تعبير المعرفة إنما يخفي وراءه عمليات معقدة » . ويعترف وكأنه يتفق مع معظم

زوار المتاحف قائلا : « إن التجربة التي حدثت لي في أحد المتاحف قد أخرجتني من حالة اطمئنان ثقافية ، فلقد فتح الفن المعاصر عيني . ترى هل لي أن أذكر بما وقع خلال السنوات العشر الماضية ، من « البوب آرت » إلى « الفن التصوري » Conceptuel Art ؟ كم من أشياء لا معنى لها . كم من « إرهابات » و « ألعيب » قد استتب لها الأمر لتحتل مصاف الأعمال الفنية » (9) .

لقد كانت زيارات المتاحف - فيما مضى - تمثل انعكاسا منطقيا ومترابيا لتتابع أحداث حضارة بعينها ، كما تعكس التطور الفني الخاص بكل بلد . لكنهم بإدخال ذلك الأسلوب المتكرر المجهول الهوية في كل مكان بكل أنحاء المعمورة ، فإننا نقع في رتابة تكرارية تصيب المتفرج بالإحباط رغم الصخب الذي يواكبها . وهو صخب أشبه ما يكون بتلك الضوضاء المدمرة للسمع والمنبغة من تلك الموسيقى الصاخبة المسماة « هيت باريد » (Hit Parade) أو « الديسكو » (Disco) . فالأعمال لم تعد تعرض وفقا للمذاهب الفنية الكبرى وتطورها الطبيعي أو حتى الطفرة ، وإنما وفقا لتقويم مشئت مصنوع ، لاحد لسرعة إيقاعه ، فهو يتبدل من أشهر لأخرى ، ليقدم أعمالا جديدة باليه !

إن ما يؤكد الغرض الذي نطرحه مع جمهرة من شرفاء العالم الذين كشفوا العديد من أبعاد هذه اللعبة المحكمة الخيوط على الصعيد الدولي ، إنما هو عملية فرض وترويج ذلك العبث المسمى بالفن الحديث كنمط مطلق في كل متاحف العالم ، وبخاصة في كل من أوروبا وأمريكا . فعلى حد قول جان كلير : « لم يعد هناك أي متحف كبير في أوروبا أو في الولايات المتحدة لا توجد به آخر المقتنيات التي تعد بمثابة « الكنز » الذي يفخر به ، وهي المجموعة التي لا بد أن تجد بينها بكل تأكيد لوحات بولوك ، وروتكو Rotko ، وكلاين ، وآخر تنويعا من مربعات جوزيف ألبرت ، أو عينة نسيج دانييل بورين Daniel Buren ، أو قطعة دهن جوزيف بويس Joseph Beuys ، وقطعة نحاس كارل أندريه » (26) .

كما أن هذه اللعبة التي حيكت بتضافر أوركسترا لي تكشف أيضا عن ذلك الجانب من تدخل الدولة والمسؤولين في إدارة هذه المتاحف . فلقد حولوا طريقة عرض

الأعمال بها إلى نوع من الطقوس المهمة . نظرًا لعدم وجود أي معنى يتصف بالجمال في هذه الأعمال ، كما أن زائري المتاحف قد لا يلاحظونها لجهلهم بهذا المجال ، ومن ثم كان لابد من أسلوب متحفى مبتكر ووسائل عرض متحذقة محسوبة بدقة تضيف على العمل الفني هبة وتكسبه قيمة لا فضل له فيها . إن الوصف الذي يقدمه جان كلير جد دقيق ، إذ يقول :

« إن المربع الصغير للمصنوع من الورق والذي تعلوه المخربشات للمصور كوسوث Kosuth يتم عرضه في منتصف حجرة واسعة مضاءة بعنف ، وكأنه فنار إحدى الديانات الجديدة . وفي مكان آخر يتم عرض ثلاثة أنابيب من النيون ، قام الفنان دان فلافان Dan Flavin يرصها متوازية ، وهي تشع بلمعانها الناصع البريء في نهاية غرفة مظلمة ، ولا يسمح بدخولها إلا لزائر واحد بمفرده في قدس الأقداس هذا ، بغية أن يستجمع قواه ويتأمل في حضرة ذلك « الرمز الغامض الباهر الباعث على الرجفة » . وإذ يواجه الزائر القوى غير المرئية وغير المادية ، تتابه الرجفة نفسها التي كان يشعر بها المؤمن عندما يرفع الحجاب في قدس الأقداس هذا . ويا لها من دياكتيكية ! . إن أنبوبة نيون ، ومربع ورق ، ولوحة بلون واحد في أغلب الأحيان ، أو تمثالا ضئيلا لا تساوي شيئاً في حد ذاتها ، إنها تتحول بفضل طريقة العرض وحدها وعبر ذلك الإخراج المسرحي الذي يخضعها له أمناء المتاحف لتكتسب قيمة ما » (26) .

ومع إضافة قوة نفوذ أمناء المتاحف على هذه الأعمال وتكاتفها لتمثل - بالفعل - في كل مكان الطقوس المتكررة النمطية نفسها التي لا فكاك من تأثير بريقها الزائف لدى جمهور غيبته وسائل إعلام وأقلام مصنوعة ، فإننا نشهد منذ الستينيات عملية غريبة ومذهلة لتعميم وتوحيد مجموعات المقتنيات في أطر بعينها من بريق العرض وإن اختلفت أشكاله . وكأن قصة تاريخ الفن الحديث واحدة لا تتجزأ ، وكأنه كان لزاماً أن تخضع لعملية توحيدية تكرارية صارمة تؤدي إلى إلغاء أي تمييز جغرافي أو عرقي تحت شعار التماثل الذي لم يتم افتعاله مباءً .

وعلينا هنا أن نشير إلى أن هذا التماثل يبدو مرتباً بالتضامن بين كل المتاحف بما

أن أعمال الفنانين الواقعيين المحليين ، أيا كانت قيمتها الفنية ، قد نرعت وأودعت المخازن . ولقد زاد هذا الموقف سوءًا عمليات التسلل غير الشرعية المتعددة والملحة للسوق الفنية لدى أمناء المتاحف . لكن ، ترى ما نتيجة ذلك كله ! هنا يجيب جان كلير قائلا : « لم يعد يتبقى على جدران المتاحف سوى أعمال محددة موحدة النمط مثل السلع المرصوفة في أحد محال « السوبر ماركت » ، يجمع بينها أسلوب حديث دولي ، ولا تكمن قيمته - في نظر أمين المتحف - أو لا تقاس إلا بقيمة تبادله التجاري » (صفحة 105) .

وهذا الجانب المالي كقيمة تجارية هو الذي يمثل حلقة الوصل بين المتاحف والأسمالية الممثلة في بورصة العقود الفنية . وبالتالي يعد المتحف إحدى نتائج التوسع الاقتصادي في المجتمع الحديث الذي يعتبر الفن سلعة تجارية وقيمه وفقا لمعايير الاستثمار . ومن هذا المنطلق فإن عملية إنشاء متاحف للفن الحديث في كل البلدان التي تتوسع اقتصاديا ، يمثل من جهة طلبا لكم هائل من اللوحات التجريدية التي تعد بالآلاف ، ويمثل من جهة أخرى ضمانا محكما لاستمرار حسن سير الآلة الجهنمية واللعبة الخفية .

وهذا يدفعنا إلى القول بأن الفنان في مجال الفن الحديث - وعبر ما رأينا - يبدو وكأنه عبارة عن منتج لقيم تجارية ، والناقد عبارة عن مُقدِّس ، والمتحف عبارة عن مكان لحفظ هذه الأسرار المقدسة التشكيلية ! أما الجمهور فقد عملوا على تزييف وعيه ليصلي في قدس الأقداس هذا !

ولقد شملت الحقتان الأخيرتان إنشاء وتعميم نوع جديد من المتاحف المسماة « مجمع متحفى » Comusée . ومعنى هذا المصطلح كما يقدمه ج . هـ . ريفير . G . H . Riviere ، مؤسس أول نموذج من هذا النوع في عام 1974 هو : « أنه - من ناحية - يعتبر معملا ، بمعنى وجود مادة تدفع إلى التأمل النظري والتطبيق العملي ، لصالح هذا التجمع الإنساني أو ذاك ، ومن ناحية أخرى يعتبر معهدا ، بمعنى أنه يساعد على الحفاظ على التراث الثقافي وعلى طبيعة شعب ما . وهو يعتبر أيضا مدرسة ، بمعنى أنه يساعد على تكوين متخصصين ، ويسمح لذلك الشعب المعنى بأن يفكر ويتدبر مشاكل تطوره » .

إلا أننا حينما ندرك أن هذه « المادة التي تدفع إلى التأمل ، وهذا « التراث » وهذه « المشاكل » التي تقدم للجمهور لا تخص أو تتضمن غير الفن الحديث بكل مشتقاته ، فإننا ندرك على الفور الهدف الحقيقي الذي يكمن خلف هذه المؤسسات أو هذه « المجتمعات الخفية » التي لا ترمي ، في الواقع ، إلا إلى مزيد من التوغل في الحياة اليومية للمتفرج .

* * *

آلة التصوير :

تعد الفوتوغرافيا ، أو آلة التصوير سلاحا ذا حدين في ذلك الكيان الهائل للتزييف في الفن الحديث . فما أن يتساءل المرء ببساطة لماذا كل هذا الانقلاب المذهل والتقني في الفن الحديث ؟ حتى تتبادر أولى الإجابات ، أو على الأقل ، أولى الإجابات التي يعلنها ممارسو هذا المجال وهي : الفوتوغرافيا ! فهو اختراع لا بد من الابتعاد عنه أو تفاديه . ترى أكانت تلك الآلة سببا حقيقيا أم مجرد مشجب تعلق عليه الحجاج والافتراءات ؟ لا بد لنا من وقفة قصيرة لتبين حقيقة الأمر ونطلع على طرف آخر لجانب من جوانبه .

إن موقف فناني العصر الحديث تجاه هذه الآلة للفت للنظر ، وبخاصة ما نعتوها به من سمات ليست فيها ، وأولاها أنها تهدر قيمة الفن ؟! ترى لماذا اعتبروها تهديدا وليس عنصرا مساعدا في العمل ، أو على الأقل مجرد مجال مستقل بذاته حتى وإن كان هناك تشابه ما بينه وبين فن التصوير الزيتي ؟

لقد استقبل هذا الاختراع ، في بادئ الأمر ، بشكل مخالف تماما وإن كان قد عرف من قبل تحت اسم « الغرفة السوداء » Camera obscura . ففي يوم الاثنين الموافق التاسع عشر من شهر أغسطس عام 1839 ، وهو يوم ميلاد الفوتوغرافيا ، أعلن فرانسوا أراجو Francois Arago في أكاديمية العلوم والفنون الجميلة بفرنسا ، بعد أن اجتمع أعضاؤها في جلسة استثنائية ، أن كلاً من نيبس Niepce وداجير Daguerre توَصَّلا إلى تثبيت الصور التي تتكون داخل « الغرفة السوداء » .

ومن المعروف أن علماء العرب وبخاصة ابن الهيثم في كتابه « المناظر » ، ثم علماء العصور الوسطى قد سبق لهم استخدام ظاهرة الغرفة السوداء هذه ، إلا أن ليوناردو دافينشي كان أول من يصف مبادئ هذه الوسيلة وأصولها . ومنذ ذلك الوقت ، لم تكف هذه الآلة عن تقديم خدمات جليلة للكثير من الفنانين في شتى أنحاء أوروبا .

وفي منتصف القرن السابع عشر ، كتب الكونت أليجاروتي Algarotti قائلا : « إن أمهر فنان الطبيعة في يومنا هذا يستفيدون أيما استفادة من هذه الغرفة السوداء ، فلولاها لما استطاعوا أن يعبروا عن مختلف الأشياء بهذه الواقعية الشديدة » . وفي ذلك العصر ، كانت الآلة المسماة بالغرفة السوداء توجد بشكل طبيعي بجوار معدات المصور .

إلا أن الموقف حيالها قد انقسم ، فما أن أعلن عن مولدها الرسمي في القرن التاسع عشر حتى أعلن المصور ديلاروش Delaroche ، مع كثيرين غيره قائلين : « إن فن التصوير قد مات ! » وعلى عكس ذلك الموقف ، فلقد كان الشاعر شارل بودلير Charles Baudelaire أول من أوضح أهمية الاكتشاف الفوتوغرافي بالنسبة للفن .

ولقد أدى هذا الاختراع بالفعل إلى قلب مجال فن التصوير بالصورة نفسها التي أحدثها اكتشاف آلة الطباعة قبل ذلك بأربعة قرون . ومن الغريب أن نرى أن أول معرض عام للفوتوغرافيا قد أقيم في ذلك العام نفسه الذي أعلن فيه عن اختراعها ، أي في عام 1839 . ولقد تم تعليق « الرسوم الفوتوغرافية » للمصور هيبوليت بايار Hippolite Boyard بين اللوحات الزيتية .

وفي عام 1851 ، قام المصورون الفوتوغرافيون بتنظيم أول « جمعية للتصوير الشمسي Société Héliographique » ، وبعد ذلك بثمانية أعوام ، أقاموا معرضا لصورهم بجوار معرض أكاديمية الفنون . وفي عام 1861 ، قام ستة وعشرون مصورا زيتيا بتقديم احتجاج رسمي طالبوا فيه سلطات الدولة بحمايتهم من مصوري الفوتوغرافيا !!

إن هذا الاحتجاج الرسمي في مواجهة الدفاع الذي قاده بودلير يمثل شرخا عميقا بين المصورين والفوتوغرافيين من جهة ، وبين المصورين التشكيليين بعضهم والبعض

الآخر من جهة أخرى . بينما كان الأمر - آنذاك - يتطلب مناقشة التأثير المتبادل بين هذين المجالين ، وبخاصة تأثير الفوتوغرافيا على فن التصوير . وهو ما تجاهلته كتب تاريخ الفن بصفة عامة حتى يومنا هذا . ولقد كان أندريه فينيو André Vigneau محقا حينما كتب في بحثه المعروف باسم « نبذة عن تاريخ الفن ، منذ نيبس حتى يومنا هذا » أن الحدث الرئيسي في النصف الثاني من القرن هو « نيبس - سيزان » (137) . حقا إن الصلة بين المصور الفوتوغرافي والمصور التشكيلي إنما هي صلة عضوية ؛ فمن حيث المبدأ ، وبعد الدراسات الاجتماعية الحديثة لا يمكن رؤية المجالات المختلفة في عزلة بعضها عن بعض . فما بالنا والمجالان إنما هما مجالان في الفن ؟!

ولا أظن أن أحدهما يجهل اليوم كم لجأ كل من ديلاكروا Delacroix ، وفرنيه Vernet ، وديجا Degas ، وكثيرين غيرهم إلى آلة الفوتوغرافيا . ولقد دافع أوجين ديلاكروا عن الفوتوغرافيا بجد وحماس ، واستعان بها بلا مواربة . وما الألبوم الذي طبع حديثا للمصور الفوتوغرافية التي التقطها إلا دليل واضح على وجهة نظره . لذلك كتب في يومياته قائلا : « ليستعن أي عبقرى بآلة التصوير هذه كما يجب أن يكون استخدامها ولسوف يصل إلى آفاق لا نعرفها بعد » .

فإذا ما كانت هذه الآلة عبارة عن مجال تعبري ذاتي ، أو أداة عمل تساعد المصورين التشكيليين وغيرهم ، فلم تعلن ضدها إذن تلك الحرب الشعواء أو حتى ذلك الحديث عن المطاردة والمنافسة ؟!

لم التذرع بهذا الاختراع كحجة واجبة لعمل شيء آخر لا تقوم به الآلة ، في الوقت الذي نعرف فيه جميعا أن كل فنان التجريد أو الفن الحديث بعامة يلجئون بإسهاب إلى الفوتوغرافيا ومختلف مشتقاتها كالميكروسكوب العادي أو الفضائي وغيرهما ؟ إن مهاجمة مجال ما واللجوء إليه في الوقت نفسه لا يمكن وصفه - في ظني - بغير الغش أو عدم الأمانة . وأكثر من ذلك كله ، وكى نبطل حجة أولئك الذين يرون أنه لا بد من التجريد للابتعاد عما يمكن للآلة الفوتوغرافية أن تعمله ،

ها نحن نرى أن المصورين الفوتوغرافيين قد قاموا بعمل صور تجريدية بآلاتهم ، وما أكثر المعارض التي أقاموها لهذا الصدد .

إن الأمر الواضح ، بل والمؤكد ، أن هذه الحجج الواهية التي رددوها كي تكون ذريعة للابتعاد عن تماثل الفوتوغرافيا مع المجال التشكيلي لم تكن الأسباب الحقيقية لدعواهم ، بل كان هناك هدف آخر انطلق من مغالطة مقصودة لاتهم الفن الواقعي بالمماثلة ، وتناسوا أنه حتى في الفوتوغرافيا فإن إبداع مصورها لا يحقق مماثلة متطابقة بين نتاج الصورة ومعطيات اللقطة ، إذ تقوم زاوية التصوير ورؤية الفنان بما يحقق إبداعا لا يمكن إغفاله ، لكنها الأهداف الخفية تعلن عن نفسها بالدعاوي التي تقصد دوماً أهدافا أخرى .

* * *

الفن الفطري :

وها هو دليل آخر يدحض تلك الدعاوي المتهاوية ، عندما نعرف أن الفن الفطري (والذي كان البعض يزدرية قديما) قد أصبح يمثل ظاهرة مميزة في فن القرن العشرين ، وبخاصة عند ازدهاره فجأة في العشرينيات . إذ ابتداء من عام 1910 ، وبعد وفاة دوانيه روسو Douanier Rousseau . تولدت وسادت «موضة» حقيقية للفن الفطري l'art naif . ولنلاحظ أنه خلال ذلك العام نفسه ، 1910 ، قد تم تعميم الفن التجريدي رسميا ، وهذا سيعلي بدوره من قيمة الفن الفطري - الذي لا نعترض على قيمته الفنية ودوره - وإن كنا نؤمن بتراكم المعرفة ورحلة التطور التي يجب ألا ترجع إلى الوراء إلا في ضوء توظيف يحمل معنى وهدفا يتسقان والتطور الواقع .

لقد تم لفت الأنظار إلى الفن الفطري بالصورة نفسها التي حدثت مع بقية المذاهب العصرية ؛ أي بفضل كم هائل من الكتابات والدعاية المصنوعة ، وبفضل نقاد الفن والتجار . لقد استندوا إلى بعض الإرهاصات ليستثمروها في الاتجاه المضاد . وها هم يحتفون بما قاله الشاعر رامبو Rimbaud آنذاك من « أنه يجب الرسوم البلهاء التي

تعلو الأبواب ، والزخارف ، ولوحات المتشردين ، واللافتات ، والتصاوير الشعبية .

وهكذا انطلقت عقيرة كل من جاري Jarry ، وأندريه سالون André Salmon .
وريمي دي جورمون Rémy de Gourmont ليكونوا من أوائل من أشادوا بفن دوانيه روسو ، الذي كان الجمهور قد حكم عليه بأنه « فظ » . وبالمثل لم يكن الدور الذي لعبه الشاعر أبولينير أقل أهمية عما قام به رفاقه ، وأظننا عرفنا بعضا من الدور الذي قام به أبولينير في تدعيم الفن الحديث .

وفي عام 1910 قام فيلهلم أود Wilhelm Uhde ، ناقد الفن وتاجر اللوحات اليهودي الألماني الأصل ، بإصدار أول كتاب عن دوانيه روسو ، وأقام أول معرض شامل للوحاته . مما منحه لقب « مخترع » المصورين الفطرين !!

ومرة أخرى نحن لا نعترض على ذلك الدور الذي قام به الفن الفطري أو الفنانون الفطريون الأصليون ، لكننا نعترض على ذلك الدور الذي يقوم به جمهرة من التجريديين لاستثمار الطابع المميز للمصورين الفطرين الذين يتسمون بذاتية هي جزء من مقومات إمكاناتهم . مما يفسر تلك الأخطاء التقنية التي تعطي فنيهم ذلك الأسلوب النمطي الذي ينهر به فنانون التجريديات ويقلدونه في صنعة ممجوجة . أما العنصر الثاني الذي يميز هؤلاء الفنانين الفطرين فهو أنهم ينبثقون من الطبقات الشعبية وعاشوا على الأقل جزءاً من حياتهم كحرفيين . فيبدو فنيهم كنوع من رد الفعل التلقائي ضد الحضارة الحديثة بمكوناتها البورجوازية والصناعية . وهم في ذلك على حق ، وأصالة تعبيرهم تعطي فنيهم مسحة بعينها ، كان على الأدعياء أن يتعلموا منها ، لا أن يستثمروها ليتحول الموقف الأصيل إلى تقليد يضيع معناه في زحمة التجريديات بمشتقاتها ويجردوا بذلك عمق الظاهرة الأصلية من معناه .

لقد لجأ مصورو الفن الحديث ، وكل من وراءهم ، إلى الفن الفطري مدعين أنهم يستلهمون مكوناته ليعطوا أنفسهم نوعاً من الأصالة أو العمق التاريخي . لقد كانت إحدى وسائل تغلغل الفن الحديث في الحياة اليومية واستقراره بها هي تلفعه

بالمظهر الفطري الشعبي مقلداً ومشوهاً . وما أكثر الذين استعانوا أو قلّدوا الأسلوب الشعبي الفطري أو رسوم الأطفال . ونذكر منهم على سبيل المثال الرسوم الخطية التي رسمها بول كلي Paul Klee ، والموضوعات الفولكلورية التي صورها شاجال . ومن الطريف أن ظاهرة الفن الفطري لم تقتصر على فرنسا فحسب ، وإنما انتشرت على المنوال نفسه ، وبالمنهج نفسه وبالصخب الدعاي نفسه . ومنذ ذلك الوقت أصبح لكل بلد مجموعة مصوريه الفطريين . إلا أن هذه الموجة كانت أكثر ازدهارا في الولايات المتحدة الأمريكية حيث وجدت أرضا خصبة .

* * *

الفن والسلطة :

ترجع الصلة بين الفن والسلطة إلى أقدم العصور ، سواء أكان الحكم مدنيا أم ثيوقراطيا . وتمتد جذور هذه الصلة المتشابكة إلى الحضارات الأولى . ذلك أن الفن يمثل نوعا من التحاور ، وهو سلاح معركة فعال ، وأداة إقناع شديدة التأثير . وسواء اتحدا أم تعارضا فإن قطبي السلطة - المدنية أو الثيوقراطية ، مهما كان نظامهما - كانا يؤثران دوما بصورة ما على المجال الفني بغية توجيه الجماهير .

ولو أننا مضينا قدما من التاريخ فسنجد في أوروبا ليون الثالث الإيسوري L'Isaurieu ، قد قام في مطلع القرن الثامن الميلادي بتحريم عبادة الصور والإيقونات التي كان أفراد الشعب يجعلونها كآلهة تماما . وها هو يقرر عام 726 أن عبادة الإيقونات تمثل عودة للعصور الوثنية . الأمر الذي رأى معه منعها باسم العقيدة والدين ، بينما الأمر في نهاية المطاف قد فرضه واقع اقتصادي وحربي . فلقد كان الرهبان يعيشون من دخل بيعهم الإيقونات ، وبحجبه لمورد الدخل الأساسي هذا للأديرة كان ليون الثالث يدفع أولئك الرهبان للالتحاق بالجيش ، ومن ثم يستولي على مدخرات الأديرة غير الخاضعة للضرائب .

وما أن انهزم الأباطرة مانعو عبادة الإيقونات ، في القرن التاسع ، حتى قام أولئك

الذين يسيحونها من جديد بصك نماذج ليختار منها للمصورون موضوعات ومكونات صورهم . ولقد ظلت هذه النماذج تستخدم في الكنيسة اليونانية حتى بعد انفصالها عن الكنيسة الرومانية في القرن الثاني عشر .

لقد كان تاريخ المسيحية في الغرب تعتريه فترات متقلبة بالنسبة للإيقونات والفن بعامة فيما قبل مد الإصلاح الديني بحقب عديدة . ففي بداية القرن الثاني عشر كان الرهبان التابعون لجماعة سان برنار St Bernard يهاجمون البذخ والانحلال القائم في جماعة كلوني Cluny . وتم نفي الفنانين من أديرة سيتو Citeaux ؛ إذ إن هذه الجمعية كانت تحرم أي تمثيل وأي تلوين : ولقد أصبحت جدران الكنائس بيضاء . وارتفع صوت سان برنار ، زعيم ومحرك هذه الجماعة آنذاك ، بعبارات حادة مدوية تدين بذخ الكنائس قائلا : « يا له من باطل الأباطيل ، يا له من جنون أكثر من البطلان ! إن كل جزء في الكنيسة يتألق بينا الفقراء يتضورون جوعا . إن جدران الكنيسة يكسوها الذهب وأبناؤها عرايا » (17) .

وفي مطلع القرن الثالث عشر ، استبعد سان فرانسوا داسيز St . François D'Assise أي تصوير في جماعته . أما في القرن الخامس عشر ، فقد قام الراهب سافو نارول Savonarole بإدانة البذخ الفاضح الذي غرق فيه لوران الأعظم Laurent le Magnifique في إيطاليا ، كما أدان الشذوذ والفساد الكامن في كنيسة روما . مما أدى إلى القبض عليه وتعذيبه ثم إعدامه عام 1498 .

وهناك مثال جد معروف في هذا السياق حدث في القرن الرابع عشر ، عندما قام المصور جيوتو Giotto بتصوير إنريكو سكروفيني Enrico Scrovegni بحجم العذراء نفسه ، وذلك في كنيسة أزينا Azena ببلدة بادوا . الأمر الذي لم تكن التقاليد الدينية تسمح به آنذاك .

وإذا ما كانت الكنيسة قد ساندت الفن حيناً وقامت بتحريمه حيناً آخر تبعا للواقع السياسي الاجتماعي فثمة مثال فريد لروبير ملك نابولي من قبل أن يتم تعيين جيوتو كمصور رسمي ببلاطه بعدة سنوات ، وذلك عندما قام هذا الملك - المشكوك في

شرعيته - بالضبط على البابا يوحنا الثاني والعشرين لكي يقوم بتعميد أخيه لويس دي تولوز Louis de Toulouse في مصاف القديسين . وفي عام 1317 ، وبعد أن تحقق له مراده ، طلب من المصور سيمون مارتيني Simone Martini أن يصوره بينما يقوم شقيقه القديس بتتويجه ملكا : وذلك كله كي يمحو عن نفسه أي شك في شرعيته للحكم !!

إذ تبعا لهذه اللوحة فقد أصبحت السماء تبارك الملك المغتصب للعرش . وإذا ما كانت هذه اللوحة تثير لدى مؤرخي الفن بعض المسائل الشكلية أو التقنية ، فإن ذلك لا يقلل من حقيقة مغزاها السياسي ؛ إذ إن هذا الملك روبرت - وعبر الضغوط التي مارسها - قد حقق ما يمكن أن نطلق عليه « الفن الموجه » . وهو الدور الذي لم يكف عن التواتر والحدوث على مدى التاريخ بعد ذلك مع اختلاف الأسباب والمضمون .

وبعد وفاة سافونارول بعدة سنوات ، ومع ارتفاع صوت لوثر Luther الذي كان يمثل خطرا أكبر بالنسبة للكنيسة الرومانية : إذ كان لوثر ينادي بمسيحية بلا باباوية ، في حين أن سافونارول لم يكن يرمي إلا إلى حركة إصلاحية محدودة لتلك العادات التي حرفت في هذا المجال . وكان طبيعيا أن يندلع خطر جديد - بالنسبة للفنانين - ينبعث من طيات الثورة الإصلاحية للوثر والتي كان يمكن أن تكون طفرة للفن ، لكن لوثر كان يرى أن الكنيسة بعد الإصلاح الديني يجب أن تكون متقشفة بلا صور ، في حين أن الصور كانت بالنسبة لسافونارول عبارة عن إنجيل للأمين .

وقام الصراع بين لوثر في ألمانيا وروما حيث المقر البابوي ، واحتدم الصراع وانعكس أثره على الفن والفنانين ، فقد وجد الفنان الألماني نفسه في حيرة من أمره ؛ إذ عليه أن يختار ما بين لوثر أو روما ! وهنا يقول جيمبل : « بالنسبة لأغلبية الألمان كان الاختيار يمثل إشكالا ضميريا ، أما بالنسبة لأولئك الفنانين الذين سيتأثر دخلهم مباشرة فقد كان ذلك يعني مشكلة حيوية ؛ إذ إن اختياره لوثر يعني أنه لن يعمل للكنيسة بعد ذلك ، وكانت الكنيسة تمثل مجال الطلب الرئيسي للوحاته .

بينما أثر بعض الفنانين التضحكية بمستوى حياتهم اليومية لإرضاء ضماثرهم « مشيدو الكاتدرائيات » (62) .

أما الكنيسة في روما فقد رأت أن تتخذ من الفن سلاحاً في معركتها ضد لوثر ، وصدر بالفعل مرسوم ينص على ضرورة استخدام الفن كوسيلة لمكافحة توسع الإصلاح الديني في أوروبا والهرطقة البروتستنتية . ودخل الفن معركة جديدة مفروضة عليه إذ استخدمته روما في الحرب التي شنتها ، وأصبح الفن موجهاً في خدمة الأهداف العلوية للتأثير على الجماهير ، ومنذ ذلك الوقت تم وضع قواعد جديدة ، وبزغت أهمية استبعاد العناصر التي تصرف انتباه المتعبد وتشغله عن صلوات خلاصه . وكانت النتيجة المباشرة لذلك هي : استبعاد المناظر الطبيعية ، والمناظر الأسرية والطبيعة الصامتة . مما أدى إلى خلق نوعين من التصوير : التصوير الديني والتصوير الخاص بالحياة الدنيا .

وحينما اشترك الجزويت في صياغة قرارات مجمع الثلاثين ، لجئوا هم الآخرون إلى توجيه الفن بغية تحقيق سياستهم الدينية . فطلبوا من الفنانين أن يعبروا في رسومهم عن مختلف صور التعذيب بكل بشاعتها ، والتي تصل إلى الموت ؛ حتى يألفها الرهبان الشبان المبشرون في كل مكان ؛ ليستعيدوا البلدان البروتستنتية من جديد إلى حضن العقيدة الكاثوليكية . لقد كان الجزويت يرون أن تعود الإنسان على مشاهدة صور التعذيب وتأملها بفقدائها ذلك الهلع الذي تثيره في النفوس ويجعلها شيئاً مألوفاً . ويقول جيمبل في هذا المقام : « إن الجزويت قد طلبوا من الفنان بومارانسيو Pomarancio عدة رسوم حائطية تحكي تاريخ إنجلترا من خلال صور التعذيب فحسب ، وذلك على جدران المعهد الإنجليزي في روما ، حيث كان يتم تدريب الرهبان الشبان على مهمتهم الخطيرة في أرض الهرطقة الإنجليزية . ولقد الجزويت أن يتم تصوير آلام وتعذيب أربعين طالبا سابقين ظلوا في إنجلترا إلى أن استشهدوا » (62) .

ولقد كان الإمساك بزمام الفن والتحكم في رؤية الفنان وموضوعه من أولى المهام التي تولاهها مجلس الثلاثين ، صبيحة الإصلاح الديني . وذلك لمراقبة الإيقونات حتى

يتم إنقاذ الكاثوليكية المهددة . لقد كانوا يتدخلون في اختيار الموضوعات وفرض المواقف الدرامية المؤثرة . الأمر الذي لم يكن يعني غير شيء واحد كما يقول رينيه ويج René Huyghe ألا وهو : « الاعتراف بأن الصور كان لها تأثير مزدوج في آن واحد : استعادة النفوس الشاردة خارج الكاثوليكية ، وإعادة السلطة إلى الكنيسة لقيادة النفوس التي صدعتها البروتستنتية . وذلك بفضل قوة الإيحاء الكامنة في اللوحات » (69) .

تلك كانت البداية التي سُخِّرَ فيها الفن والفنانون لحساب أياد أخرى ، فلم يعد الفنان يحقق رؤيته ووعيه هو بموضوع رسمه وإنما أصبح أداة موجهة لخدمة أهداف قد ينأى بنفسه عنها ويؤرقه ضميره من أجلها ، أو ينيمه استسلاماً وتبريراً وانسياقاً وخضوعاً تحت وطأة ظروف متعددة في متصل يبدأ من الحاجة ويتوسطه الخوف وينتهي بالمسايرة والخضوع . وهي الملابسات نفسها التي سيلجأ إليها المتحكمون في لعبة الفن الحديث في القرن العشرين لفرض هذه المذاهب والتيارات المتهرئة ، بل لقد اتجهوا أيضاً إلى الكنيسة كأقصى محاولة يمكن عملها بغية تعميم وفرض هذا الفن . فقد حاولت موجة الفن الحديث بتجربياته أن تستقطب الفن الديني في دوامة جعلتها التوسعية ، ويكفي أن نقرأ الفصل الخاص « بصحوة الفن المقدس » في كتاب راجون Ragon المعروف باسم « فن التصوير المعاصر » لنرى إلى أي مدى وصل سلطان المال ونفوذه والإفساد الذي يسببه بغية فرض الاتجاهات الحديثة في الكنيسة ! (113) .

إن بإمكاننا الآن أن نفهم الغرض من ذلك الاهتمام الذي أولوه بغية للفن الديني في القرن العشرين ، والذي يمثل في حد ذاته ظاهرة كانت من أغرب الظواهر . لقد كان أول مظاهر هذه اللعبة الجديدة قيام كل من موريس دنيس Maurice Denis وديفاليير Desvallières بإنشاء مراسم للفن الديني منذ عام 1919 . وفي عام 1935 تم إنشاء واحدة من أهم المجلات الفنية باسم مجلة « الفن الديني » . وكان لها رئيساً تحرير هما الأب كوتريه Couturier والأب ريجامي Régamy . وبدأت الأفكار التي كانت لا تزال تحاط بسرية تامة حول إدخال الفن التجريدي لمجال الكنيسة

تسرب بحرص شديد في هذه المجلة . وسرعان ما قامت بحملات قوية تحت شعار إدخال العصرية في الفن الديني . ورغم ذلك كان لابد من انتظار فترة ما بعد الحرب لكي يوثي هذا العمل ثماره .

وفي كل الأحوال فقد تمكن هذان الراهبان (رئيسا التحرير) من تغيير معالم الكثير من منابر الاعتراف التي تعلوها « الأتربة والقدم » والتي « تفرقها » الأعمال الفنية التي لا داعي لها في نظرهما . وتعد كنيسة آسي Assy أول نتيجة لهذه الجهود المتضافرة التي قام بها الدومنيكان ، الذين قاموا بكل هذه التغييرات في تكتم بالغ حتى تم إنجازها .

لقد كانت مخاطرة من الأب ديفيمي Devemy عندما تولى الإشراف على أمر إنشاء هذه الكنيسة التي تعد أول كنيسة تقام وفقا لمفاهيم الفن الحديث . وذلك باتفاقه مع الأب كوتريه - أحد رئيسي تحرير مجلة « الفن الديني » . ولقد تم إسناد كل أعمال الزخرفة والفنون إلى فنانين تجريديين معاصرين ، ومنهم روه Rouault ، وبونارد Bonard ، وليجييه Léjer ، ولورسا Lurçat ، وبراك Braque ، وبازين Bazaine ، وماتيس Matisse ، وجرمين ريشيه Germaine Richier تلك الأخيرة التي أحدث الصليب الذي صنعه ثورة عنيفة عرفت باسم « معركة الفن الديني » .

وتعد كنيسة آسي من النماذج التي يضرب بها المثل في هذا المجال . وقام بينائها المهندس نوفارينا Novarina خلال ثلاثة عشر عاما (من 1937 إلى 1950) . وكانت عملية زخرفتها وتزيينها - التي تمثل كل شهرتها - بمثابة حرب « صليبية » قام بها الفنانون التجريديون وحشدوا لها أساطينهم . فقام ليجي زخرفة واجهتها بالموزايك ، وأسند زجاجها الملون إلى عدد من الفنانين ، بينما قام لورسا بعمل النسجيات في الوقت الذي شارك فيه بقيتهم بعمل الصور والتماثيل ، ومنها ذلك الصليب الذي أثار فضيحة عاصفة ، فاضطروا إلى نزعه من فوق المذبح ليضعوه ثانية في إحدى الغرف الجانبية بعد أن هدأت آثار الفضيحة .

وقد يستغرب البعض ذلك الحماس الشديد الذي تضافرت فيه جهود الفنانين

التجريدين لإتمام هذه المهمة ، وبخاصة عندما نرى بين هؤلاء المشاركين حشدا من اليهود بل ومن أكثر الناس إلحادا ، مثل ليجه وشاجال ورووه !! لكن العجب والاستغراب يجب أن يزولا - في ظني - في ضوء ما رأيناه من أصابع خفية وقوى ومؤسسات وعلاقات مشبوهة من أجل الأهداف الرامية إلى تدمير الفن وتحويله إلى مجرد سلعة . وهل هناك دعاية لهذه اللعبة المسماة بالفن الحديث أكثر من تسلل عبثهم إلى الكنيسة لتألفه عيون الجماهير ويأخذ صك اعتراف جديد يدفع مخططهم للأمام !؟

ومن هنا ، والحال هذه ، لم تعد كنيسة آسي هي النموذج الوحيد أو المحاولة الوحيدة في هذا المضمار . فها هي كنيسة أودنكور Audincourt تعتبر من أكثر النماذج استعراضا وإيضاحا لهذا التسلل الجديد ، وفي الوقت نفسه تمسك بعض الفنانين بالقيام بمفردهم بزخرفة بعض الكنائس الصغيرة الجديدة أو التي كان يتم تجديدها ، وأشهر هذه المحاولات كنيسة فانس Vence التي تمثل آخر أعمال ماتيس ، والكنيستات اللتان قام الشاعر كوكتو Cocteau بزخرفتهما بنفسه !! وتوجد واحدة منهما في فيل - فرانس Ville - France والأخرى في ميلي لافوريه Milly - La - Forêt . ولا يمكن أن تغفل هنا كنيسة برنار بوفيه Bernard Buffet في شاتو دي لارك Chateau de L'arc والتي حفلت كمثيلاتها بهذا الفن الذي أرادوا له الانتشار ولم يتورعوا عن استخدام الدين وبيوت العبادة لترويجيه .

ولم يقف هذا المخطط عند حدود فرنسا بل امتد أيضا عبر الحدود ، وتعد الكنيسة الجديدة في كوفنتري Coventry بإنجلترا من أهم النماذج في هذا المضمار .

لم يخل الأمر من ردود أفعال غاضبة من أتباع الكنيسة . وهكذا زادوا الحملة الدعائية التي تولوها الإعلام المصنوع عبر ما كتبه نقاد الفن لتوضيح أهمية مساهمة فناني الفن الحديث في مثل هذه التجارب . إلا أن محاولاتهم هذه لم تمنع من نزع صليب جرمان ريشيه من فوق المذبح الرئيسي للكنيسة لما به من مساس بحرمة السيد المسيح !

ومن ثم اتسع مدى هذه المحاولات لتعميد الفن الحديث بالهجوم الشرس على الفن

الواقعي حتى أن بريون Brion ، وهو واحد من أشهر النقاد الفنيين كتب يقول :
« من المؤكد أن الفن الواقعي ، وأعني بذلك تمثيل الأشكال الواقعية لمختلف عناصر
الطبيعة في الفن الديني ، ليدل في حد ذاته كنوع من المساس بروحانيات الدين ،
بل إنه في أحيان كثيرة يبدو وكأنه يدنسها » ! (14) .

وأكثر من ذلك كله ، فقد وصل التبجح بكل الذين يمثلون هذا الاتجاه إلى أن
يطالبوا بنزع أي ملامح إنسانية عن الشكل الإنساني ، ونزع أي معالم مادية عن
الشكل المادي . بل لقد مضوا في الشوط إلى نهايته عندما حاولوا إثبات جذور ممتدة
لفنهم هذا بين اللوحات الحائطية لعصر النهضة !! ويا له من عبث لا يتخرج فيه
الناقد بريون من أن يكتب قائلا : « يبدو لي من الواضح جليا اليوم أن التقارب
بين الفن التجريدي والجماهير العريضة سيتم بواسطة الكنيسة ، بفضل المواهب
الكبرى لمصوري الفن الديني . إذ إن الجماليات الفنية لهؤلاء الفنانين عادة ما تبدو
صعبة وغير مفهومة لكل أولئك الذين تسيطر عليهم فكرة التعبير الفني مرتبطة بفكرة
الشكل » !

إلى هذا الحد تصطف الدعايات المضللة والأقلام التي خلعت عن وجهها القناع
فقلبت الحقائق ، ودشت الزائف ، وعمدت المتهاوي بعدما تهاوت ضمائرهم في
شباك صناع اللعبة وأصبحوا جزءا من مخطبتها .

لكننا قبل الانتهاء من هذا الفصل الذي تناولنا فيه مختلف العناصر التي تكون
إجمال عمية الغش المستخدمة في هذه اللعبة ، لابد لنا من أن نتعرض لأكثر معالمها
وضوحا ، ألا وهو : التدمير .

* * *

التدمير :

إن اللعبة بأكملها تهدف إلى التدمير ، تدمير القيم ، تدمير التطور الفني في سياقه
المتصل بدياليكتيك الحياة ، تدمير قيمة الفن في ذاته وتحويله إلى سلعة تجارية في علاقة

عضوية بسوق المال ، تدمير التراث وانتماء الفنان لوطنه ، ونزع إرادة الحياة وتواصله مع الجمهور ؛ ليفقد الفن أي أثر في البناء ويصبح أداة هدم ، ومن ثم قد نعود في هذا الجزء الأخير من الفصل لبعض التيارات والمذاهب ، وقد تبدو متكررة لكن تناولها هنا مرتبط بدورها التدميري .

من المذهل والطريف معاً أن نرى مدى ارتباط كلمة التدمير بالفن الحديث ، وكم تتناثر تنويعاتها عبر كم الكتابات التي تصف مذاهبه وتياراته من مؤيديه . ونذكر منها هنا على سبيل المثال : التفكيك ، الإلغاء ، العدم ، النفي ، القهر ، التفتيت ، التشويه ، الاضطراب ، المسخ ، الذبح ، القتل . ولا تقل الأفعال التدميرية عنها وجوداً ، فنرى : التحطيم ، التكسير ، التهشيم ، الفسخ ، الهتك ، الرض ، السحق ، الفك ، الخلع ، السلب ... الخ . ولقد تسلت هذه التعبيرات والأفعال التي تعبر عن الهدم والتدمير في نصوص النقد الفني اعتباراً من حقبة الخمسينيات بصفة خاصة . إلا أن بداية انطلاق هذه التعبيرات وتسلسلها عبر كتابات النقاد كانت في الفترة التي نادى فيها الفنانون التجريديون بانتمائهم إلى مذهب التكعيبي ، لا باعتباره ممثلاً لحركة تطويرية في تسلسل المذاهب التشكيلية ، وإنما لأنه في زعمهم يمثل مذهباً ذا حدين : إذ يروجون لاعتباره ثورة وقانوناً ، بينما كان في الواقع مجرد ضربة موجهة لكل القيم الفنية السابقة عليه .

إن السرعة التي انتشر بها هذا المذهب (التكعيبي) فيما بين 1910 و 1914 هي سرعة مذهلة حقاً ، أول ما يلفت النظر فيها إنما هو هذا التحول الذي أحدثه في القيم التشكيلية ، والهدف « المدمر » لهذه القيم ، والذي يصل لنهاية الشوط في تحطيم معنى كلمة « القيم » والعمل على اندثارها وإهالة موجات متتابعة وهادرة للقضاء على المد الطبيعي لقيم الفن الذي تواصل عبر التاريخ الممتد بحوار لم يتوقف ، يتلاحم فيه الفن بحركة المجتمع ويعبر عن قضاياها وواقعه وأمانه غده .

وهكذا جاء الشرخ الكبير الذي أنهى كل ما هو قديم أو سابق على التجريديات . أو كما يقوله موندريان Mondrian ، الذي يعد من أعمدة هذا الفن الحديث : « لقد تم الفصل بشكل نهائي لا رجعة فيه ! »

ومع ذلك ، فإن هذا الانفصال عن الماضي والقضاء على تواصله الحتمي بين الفن والجمهور ، هو كل ما هدفوا إليه . لقد أرادوا تغيير طبيعة كل الأشياء تغييرا جذريا ، وإقامة نسق متدهور من قيم جديدة متهاوية ؛ لتسهم في التخريب وتحقيق أهدافهم الخفية . وها هو موندريان يفصح عن هذا المعنى قائلا : « إن تغيير طبيعة الأشياء إنما يعني التجريد . وبفضل التجريد يصل المرء إلى التعبير الصافي المجرد . كما أن تغيير طبيعة الأشياء يعني التعمق » ! ذلك ما كتبه منذ حقبة باكرة عام 1917 ، في الفترة التي كان فيها مذهب ذي ستيل De Stijl يتولد في أخاديد التكعيبية .

ولقد نبعت التكعيبية من اللزج بين الفن الزنجي وتشويه بعض مبادئ سيزان Cézane . ويراها البعض أهم نقطة تحول ، عند مطلع هذا القرن ، وأكثرها حسما للإنتقال من العقلانية إلى كل ما هو مضاد للعقل والمنطق . وعندما رأى كبار التكعيبيين نهاية مطافهم حاولوا إضفاء بعض المكونات المتناسكة للوحاتهم باستخدام أكثر الأشكال تجريدا وباللجوء إلى مواد غير تشكيلية - من قبيل ما سبق وعرضنا له - وذلك بإضافة أو باستخدام « الورق المقصوص » ، و « الزلط » ، و « الخرق البالية » ، و « الأسلاك الشائكة » وكل ما لا يمكن تخيله من مواد وضعوها بلوحاتهم .

وفي كل ذلك الزخم من المدارس والمذاهب التي تلت التكعيبية ، فإن الفضيحة التي أثارها مظاهرات الدادية تعد من أعنف الأحداث التي عرفها تاريخ فن التصوير على الإطلاق وأكثرها دويا . فلقد كان الداديون يلجئون إلى أساليب استعراضية صاخبة ، مدخرين حربا معلنة ضد القيم التي أطلقوا عليها « بورجوازية » والتي جاءوا هم أنفسهم منها . إن هذه الحرب المعلنة التي اتخذت شعاراتها ضد الدخائل والدوافع البورجوازية ، قد وقعت في كل المتجهات التي هاجمتها واندفعت في الطريق المرسوم لها مبتعثة كل الأساليب الفوضوية .

لقد كان الهدف من ذلك هو إيجاد صيغة جديدة تتسلل عبر الدادية لتكون معول هدم يضرب كل الاتجاهات (حتى التي سبق أن صنعوها كأنها كانت في طريقها للأفول) بأساليب جديدة وإن كانت تسعى للأهداف نفسها السابق الإشارة إليها .

لقد تجاوز الداديون كل حد في عملية التخريب واستخدموا عبارات ثورية وشعارات مجلجلة سرعان ما ارتدت إلى نحورهم ، لكنهم في كل الأحوال قد بهروا الكثيرين في البدء .

وفي أثناء جولاتهم التخريبية التي أعددوها مسبقا ، قام الداديون بتخريب الأماكن العامة في باريس . ولم يكتفوا بأفعالهم الفوضوية في الأماكن العامة ، بل استخدموا كل الأساليب غير الشريفة ضد معارضهم . ويعد اتهام الأديب موريس باريس Mauréce Barrés من أشهر الأمثلة التخريبية التي قاموا بها للقضاء على سمعته ووصمه بما ليس فيه لمجرد أنه خالفهم الرأي .

لقد وجدت هذه الجماعة في شخص جوستاف مترجر Gustavo Metzger رمزا لقمة بركان التدمير كما يجب أن يكون . وقام مترجر من جانبه في عام 1959 بإعلان بيانه الشهير عن الهدم الذاتي Autodestruction الذي أعلن فيه عن حلمه بتخيل أعمال تدم ذاتها !! والغريب والمؤسف والباعث للسخرية معًا في هذا الموقف أنه وجد أتباعًا لمذهبه هذا !!

إلا أن موجة الدمار هذه كانت أبعد مدى مما تصوروا - في ظني - فإذا ما كان جوستاف مترجر قد تصور التدمير الذاتي في لوحة من النايلون المسكوب عليه حامض الكلوروهيدريك ، فإن جون لاتام John Latham تقدم بفكرة إحراق بعض الكتب المتقاة بعناية ، بعد وضعها فوق بعضها البعض بحيث تكون برجا عليا يكون حريقه شعلة توهج !! أما تينجيلي Tinguely فقد فاق الجميع في مطالبه وتصوراته ، إذ قام ببناء بعض الآلات التي تتهدم ذاتيا في حدائق متحف نيويورك . بل وإلى هذا الأخير ترجع أكثر الأفكار تفجيرا وتدميرا ، إذ تصور إمكان صنع إحدى اللوحات الفنية بحب وصبر وأناة ، وبعدها تفجر بالديناميت في صحراء نيفادا !!

وفي مباراة العته المتعمد هذه ، وصل يوكو أونو Yoko Ono إلى أبعد ما يمكن تصوره من خبل ، إذ اقترح على رفاقه القيام بالتدمير الذاتي ، فقال :

« صوروا بدمائكم

صوروا حتى الإغماء

صوروا إلى أن يحل بكم الموت »

إلا أن أحدا لم تواته الشجاعة ليدمر نفسه ذاتيا مع الأسف !

إن نشيد العدمية هذا كان يرمي إلى الاستحواذ على السوق الفنية ، بقدر ما يتفق ويتواءم مع الضربات نفسها المتعمدة والموجهة لمختلف المجالات الفنية الأخرى كالمرح ، والموسيقى ، والسينما ، والآداب . وإن لم نقل شيئا عن مجالات أخرى كالتعليم وعلم النفس وغيرهما ، والتي أصابها أو أصاب بعض فروعها عمليات التخريب نفسها التي تمت في الفن التشكيلي .

إن نجاح عملية تدمير المعرفة والمنطق الإنساني وتخريبهما في مجال فن التصوير ، كان يتطلب تضافر ظروف وأساليب معينة بجانب العديد من العناصر التي ذكرناها ، ومنها : الاستيلاء على السوق ، وهدم كيان الفنانين الحقيقيين أو المتمين إلى الواقعية ، وذلك بجانب اللجوء إلى الأساليب الملتوية والتلاعب في البورصة ، وجمع وتخزين أعداد كبيرة من اللوحات لتلبية احتياجات السوق ، ومن ثم إلزام الفنان بإنتاج مجموعات من اللوحات مع عمل جوائز شديدة الإغراء ، ضمانا لجمهور بعينه من المشترين المتحذلقين أو المستثمرين وفي كل الأحوال عمل دعاية تجارية ضخمة بواسطة سماسرة الصحافة ... الخ . وفي كل هذه العوامل التي يصعب حصرها ، كان نقاد الفن يمثلون السند الأساسي والمستشارين الحقيقيين بالنسبة للمصورين وبالنسبة للمشتريين في لعبة البيع والشراء هذه .

لقد بدأ مفهوم الناقد الفني يتخذ معنى آخر - كما سبق أن رأينا - في ظل هذه اللعبة الاحتكارية المالية ، ومنذ بداياتها وبخاصة فيما يتصل بكرامة الناقد وأمانته - سواء أكان مدركا لذلك أم لا - وقع هذا الصنف من النقاد في إفسار القيود التي كبلتهم في خدمة اللعبة ومحركها .

ورغم كل الجهود المضنية التي بذلها النقاد المتحذلقون فسرعان ما تكشفت لعبة

الدادين . وعندها حاول الداديون الوصول بالمغامرة العدمية حتى نهايتها ، فقاموا باصطناع مذهب السريالية الذي يعتبر امتدادا لهم . وهو المذهب الذي حمل الشعارات المعلنة نفسها وهي : الحرية ، والثورية ، والرفض . ورغم تطلعاتهم العريضة الآفاق لحد لا ينتهي ، فقد قضت على السريالية هي الأخرى تلك الأهداف غير المعلنة والمتصلة بأهداف صناع لعبة الفن الحديث ، والتي لم يكن لأحد أن يتشكك في أمرها من خلال تلك الصياغات التي قلم بها أندريه بريتون وجماعته . « فقد كانوا يتسللون ببطء شديد تجاه فن فاضح ، يسانديهم كمّ مفرط من المجلات ، والمطبوعات ، والكتيبات المليئة بالشعر ، والعديد من المعارض المتناوبة مع شتى الظواهر العامة التي كانت تحافظ على فوران الموقف ، إلا أن كل ذلك انتهى إلى أن يتخذ ملمحا فريدا لا يمكن إلا للخاصة المؤهلين أن تظهر خلافاته الداخلية » (122) .

ومن خلال هذا الوصف الذي كتبه ريمون - ديسيبي ، تبدو السريالية أكثر من مجرد حركة جديدة ، وأكثر من مجرد أسلوب جديد . كما أنها لم تكن مجرد صياغة لنظرية واضحة الملامح والمحددات ، وها هو روكميكر Rookmaker يصف هذا المذهب قائلاً في كتابه عن « الفن الحديث وموت الثقافة » : « إن السريالية عبارة عن مذهب ثوري وهدام معاً : فكل الثقافة الغربية ومجتمعها مدينة ، وهي صراع مع كل ما هو قائم ، وفي ثورة ضد كل ما تعلق به عالم البورجوازية بأسره . بل لقد ثارت السريالية ضد مفهوم الوطن ، وضد الله ، وبخاصة ضد العقل والمنطق ... لقد كان مذهباً فوضوياً بمعنى الكلمة » (الفن الحديث وموت ثقافة) (125) . وهكذا ، حتى لدى معارضيهما وكاشفي بعض أوجهها يبدأ التقدير باعتبارها ثورة لينتهي بالكلمة الصحيحة الوحيدة التي تحمل واقعها الظاهري : « مذهب فوضوي » . ولقد كان للمصورين من أتباع هذه المذاهب وأفعالها تعبيرات ذات مغزى . وها هو دي كونيغ De Kooning يقول : « إن على الفنان أن يحطم التصوير كلما أمكنه ذلك وبقدر الإمكان » . وبالمثل صاح كارل أربل Karl Arpel قائلاً : « إنني لا أصور ، إنني أضبط . بالتصوير يعني الهدم » !! وكان كاندنسكي

يرى قبلهما : « أن فن التصوير عبارة عن تصادم مروّع لعوالم مختلفة . كما سبق له أن قال : « إن العمل الفني يتولد من الكوارث » .

وسواء أكان الأمر يتعلق بصلات ذات إطار فلسفي مصنوع لا مطبوع ، أم بتصارع أشياء مستهلكة ، أم أن الأمر برمته كان يتعلق بالبحث عن تعريف جديد عبر حنايا اللامعقول في واقع اجتماعي مضطرب ، فإن هذه الآراء يجب ألا تحجب عنا تلك الأفكار التخريبية والظواهر المدمرة التي خدّمت أهداف لعبة الفن الحديث بتبنيها للعدمية والرفض والفوضوية ، وكأنها اتجهت بكل صنائعهم وكتاباتهم وتنظيراتهم في اتجاه الهدم التخريبي الذي ينتهي به الأمر في نهاية المطاف بعزل الفن عن النشاط الإنساني وقضايا الواقع والمجتمع وإثماء بذور العدمية التي كانت بواورها تظهر من حين لآخر حوالي عام 1914 . لكنها لم تكن أبدا موجودة ومعلنة بهذه الجدة وهذا الإلحاح مثلما حدث في النصف الثاني من هذا القرن . وفي أواخر الستينيات بدأت هذه الظاهرة تتفشى وتعمم بقيادة الأوساط الرسمية الدولية . وهنا يقول فلاديمير فيدلية Vlademir Weidlé : « في كل مكان نرى عملية تقليل الشأن نفسها ، وروح التجريد نفسها ، والغياب نفسه لكل ما هو إنساني ، والإحلال نفسه لكل ما هو معقد مركب بدلا من الأشياء التي هي بطبيعتها بسيطة غير قابلة للتجزئة » (المصير الحالي للآداب والفنون) (140) .

إن هذا السبق الوبائي للعدمية والتخريب في آن واحد قد أثار قلق العديد من الكتاب ، حتى أكثرهم تقبلا للوضع وحماسا له . وأخيرا فقد ذهب البعض إلى إيجاد صلة ما ، بين الفن اللاشكلي بكل تجريدياته والانفجارات الذرية !!

وها هو مارسيل بريون ، وهو واحد من أكثر المتحمسين للتجريد يقول : « إن الفن اللاشكلي ، في مجال التصوير ، يماثل التفجرات التي يقوم بها العلماء المتخصصون في الطاقة الذرية من أجل تجاربهم ، وإنها لظاهرة من أغرب ظواهر تاريخ الفن أن تتوافق الأحداث بين ظهور الفن اللاشكلي والتفتت العميق لحضارة تهدمت فيها أقوى وأقدم دعائمها » (14) .

وحيال هذه النزعة التدميرية لإبادة الفن ، لا يمكن ألا نتساءل : لماذا يتم فرض

الدمار والهدم والإبادة والموت في كل مكان ، في قلب الفنون وبواسطتها ؟!
حقا ، لقد سبق للفيلسوف الألماني نيتشه Nietzsche أن أعلن قائلا : « إن الله
قد مات » ! وأصبحت نغمة « إن الإنسان قد مات » هي اللحن المشترك الذي تغنت
به القطاعات المختلفة لحركات الفن الحديث . ولم يقم هؤلاء الفنانون بالحكم على
الإنسان بالموت بشكل لا يمت إلى العقل بصلة فحسب ، وإنما قللوا من شأنه إلى
أقصى درجات التحقير : إذ جعلوا منه مجرد آلة : آلة شديدة التعقيد والعشبية تعلو
بالنشاز وترسخ للهدم والتدمير .

ترى هل كان الأمر بعد هذا الذي عرضنا له مجرد ابتعاثات تلقائية يفرزها واقع
متدهور أم هو جزء من مخطط مدروس لأهداف بعينها ؟! لا أظننا بحاجة إلى الإجابة
عن أسئلة لم تعد حائرة بعد ما اتضح بعض من صفات الأداة وصناعاتها في الواقع
الفني الذي اعتبر منذ إنسان ما قبل التاريخ وعبر الحضارات الأولى علاقة جدلية
بين الإنسان والطبيعة والواقع . لقد استهدفوا الإنسان ، ذلك الذي اعتبره فيثاغورس
« مقياسا لكل شيء » وها هو ينتهي به الأمر ليصبح بعد عدة قرون من التقدم
والحضارة مجرد « آلة عشبية » ! في ماكينة متعددة الأجزاء يعمل كل ترس فيها ضمن
عجلة بعينها ، تدار في إيقاع بعينه ، لحساب حشد من المؤسسات والأيدي الخفية .
إن فكرة هدم الإنسان وتدمير فكرة الفن النبيل والخلق ، التي ترمز لأعلى القيم
الإنسانية ، لظاهرة غريبة وغير طبيعية ، جديدة بأن نراها عن قرب ، وذلك ما سوف
نتناوله في الفصل التالي .

* * *

الفصل الثالث

التدمير بالمطرقة

لا يمكن دراسة أسباب هذا الانقلاب الذي لا مثيل له ولا سابقة له على مدى تاريخ الفن بأسره دون أن نتعرض لكيان آخر من المعطيات ، يتناول هذه المرة العناصر الأساسية لعملية التدمير ، أو بتعبير أكثر دقة : المدمرين الحقيقيين . ونظرا لضخامة الوثائق وتشعبها وما ترمي إليه ، فلا بد من متابعة لا تعرف الوجل لعديد من العناصر التي تعد المحرك الحقيقي والخفي لهذه اللعبة الإجرامية ، وهي : نيتشه (كتجسد فريد لنموذج فلسفي) ، ألمانيا ، اليهود ، الماسونية والولايات المتحدة الأمريكية .

وما أكثر ما نعرف أنه سيكون صادما للمألوف والشائع والمتاح ، لكن من حسن حظ العلم أنه لا يعرف الوقوف عند الشيطان المرتجفة أو يخشى لجج الممكن . بل يبحر دوما لتحقيق ديكارت الأمل مضيا على خطو الصيرورة والصدق الذي لا يعرف موارد أو خشية .

نيتشه :

إن الانتشار المذهل لفلسفة نيتشه الذي اخترناه تعبيرا عن روح عصر وفلسفة حقبة كان ذا تأثير بالغ على معطيات كثيرة في الواقع ، واستندت إليه الأيدي الخفية في لعبة الفن الحديث ، الأمر الذي يتطلب وقفة ؛ لأنه يمثل واحداً من المعطيات الأساسية التي نسجت عليها الخطوط العريضة في بحث هذا الفن عن سند فلسفي وجدوه في تلك الروح القلقة التي هي في الآن نفسه نتاج حقبة بعينها وأثر لها ومؤثر فيها . ومرة أخرى نيتشه هنا مجرد مثال ليس مقصودا في ذاته ولكن لدلالته كأبلغ تجسيد لفلسفة القرن التاسع عشر ، عصر الاضطراب والكم في مقابل الكيف ، والفرار من المسؤولية والشك والانحلال وإله المادة الجديد ، والقضاء على إرادة الحياة والتدمير والعدمية وإرادة القوة معاً .

وما من أحد يجهل ذلك الحماس الذي أثارتته فلسفة نيتشه وأفكاره منذ أواخر القرن التاسع عشر ، سواء بين الفلاسفة أو الكتاب ، حتى أنها لم توصف عشوائيا

بأنها « إرادة القوة » ، قوة تدمر النظم الأساسية للحضارة بعامة وحضارة البحر الأبيض المتوسط بخاصة . وهو التدمير المتعمد الذي يمثل الصلة المباشرة بين نيتشه (كنموذج ومثال) والفن الحديث .

ولقد انتشرت فلسفة نيتشه في فرنسا عقب ترجمة أعماله عام 1898 . إلا أنها عرفت انبثاقها العريضة في الأوساط الثقافية بفضل الحماس الشديد الذي أبداه أندريه جيد André Gide نحوها . ففي العاشر من أكتوبر عام 1899 ، كتب أندريه جيد في أحد خطاباتاته « إلى أنجيل » قائلا : « نعم ، إن نيتشه يهدم ، يدمر ، لكنه لا يقوم بذلك بأسا ، وإنما بعنفوان قوته ، بكل النبل ، بعظمة عالية ، تتشكل فوق طاقة البشر ، وكأنه فاتح جديد لأشياء قديمة بالية ... إنه يدمر الأعمال المنهكة ولا يقوم بصنع غيرها ، وإنما يقوم بما هو أكثر من ذلك : إنه يكون عمالا جددا . إنه يدمر ليطلب منهم ما هو أكثر من ذلك ، إنه يحطمهم على التدمير »* .

وسرعان ما أصبحت هذه الأفكار بمثابة القانون الذي ساد في تجريدات القرن العشرين . ولقد أصبح الناموس الأعلى المعلن عنه بكل شغف وحماس هو : « التدمير أولا ، وسيأتي البناء فيما بعد » ! ترى هل لنا أن نوضح كم تتعارض فكرة التدمير الجذري مع فكرة الإبداع المتواصل عبر القرون ؟! فعلى مدى تطور الفكر الإنساني عبر التاريخ ، تتابعت الأعمال ، والابتكارات الجديدة ، وتساقطت الوريقات الضامرة دونما حاجة إلى تكوين فرق خاصة بالهدم والتدمير المتعمد ! كما أن الجديد إذ يخرج من القيم إنما يعني في المقام الأول حتمية تطويرية قد تكون بذاتها ثورة على القديم .

ومن الغريب واللافت للنظر أن يقوم الفلاسفة والشعراء والعاملون بالقيم والمجالات الجمالية باحتضان ميراث فكر نيتشه لا في فرنسا فحسب ، وإنما في كل القارات . ولقد تلقى الشباب ، في كل مكان ، تعاليم التدمير والهدم المرعبة ؛ مما دعا جمهرة من علماء النفس إلى تعميم رؤية بعينها ، ترى أثر نيتشه في تلك الفكرة المطروحة

* قصدت كتابة بعض العبارات بالأحرف الضخمة لنرى الأثر الذي تركته فلسفة القرن التاسع عشر . ومرة أخرى فإن نيتشه تجسيد حي لها لدى المفكرين والكتاب .

والقائلة بأن حالات القلق التي كان يعاني منها نيتشه وتطلعاته هي الجذور التي تكمن في فكر المثفين والفنانين والعاملين بمجال القيم الجمالية في العالم الغربي في القرن العشرين .

ودون الوقوع في الخلافات السائدة المتعلقة بانتفاء نيتشه إلى مدرسة بعينها أو كونه من أتباع الفكر اليوناني وأحبابه أم أنه ألماني الفكر والأصل ، فإن مضمون أعماله هو الذي يحسم ويحدد وضعه بكل وضوح . فما تعكسه هذه الأعمال إنما هو حالة الإبادة التامة ، والتدمير والخراب ، أو الخواء العام ، مع تعميق وتضخيم فكرة القوة التدميرية للإنسان « السوبرمان » بشكل جنوني ، حتى أن زاهر يرى أن نيتشه : « كان يقود فكرة المعرفة إلى الخواء والعدم عبر درجات تمجيد الكذب المختلفة » (142) .

ولا أحد يجهل كيف يتضح مبدأ إرادة القوة الذي يلوح كالطوفان منذ الأسطر الأولى في كتابات نيتشه . إذ إن مفاهيمه للصراع ، والحرب ، والوحشية ، والعنف أو التدمير لا رحمة فيها على الإطلاق . وهو يتوج كل أيديولوجياته هذه في كتابه الشهير المعروف باسم : « غروب الأصنام أو الفلسفة بالمطرقة » الذي كتبه عام 1888 ، وتبعه بكتابه المعروف باسم : « ضد المسيح » . وهو أول كتاب في تحويل كل القيم ، والذي يتضمن فلسفة السيادة وإرادة القوة التي يوضح فيها لأتباعه كيف يتفلسفون بالمطرقة ! ومن أشهر أقواله في هذا الصدد : « إذا ما كانت الحقيقة ستؤدي إلى تدمير الإنسانية ، فمرحبا بها ! لقد أودعت المطرقة التي ستدمر الرجال بين أيديكم فدمروا » !!

وكانت اللعبة تتسم ببساطة بشعة ، إذ بدأ بهدم مفهوم القيم مع حرصه الشديد على الاحتفاظ بجانب كبير من « الغموض » كما يعرض لذلك هو نفسه في عديد من مؤلفاته ، ولم لا ؟ ألم يصبح الواقع الفني بعد ذلك عبارة عن خواء عبثي غير مفهوم ؟! وهكذا قام كل فنان من الفنانين ونقاد الفن بإعادة تشكيل الفن هداما بالمطرقة ؟! وفي شهر يوليو عام 1875 ، وبعد ظهور كتابه المعروف باسم : « أصول التراجيديا » ، كتب نيتشه إلى صديقه جرسدورف Gersdorff قائلاً :

« إنني أحلم بجمعية للرجال المتطرفين ، الذين لا يعرفون أي موارد ويرغبون في أن يُطْلَق عليهم « الهدامون » : فهم يقومون بتطبيق ناموس الهدم على كل شيء ويضحون بكل شيء من أجل الحقيقة » .

ومن الواضح أن فلسفة الهدم هذه ، والفكر العدمي المتسلط ينتميان أساسا إلى آلهة التراث الألماني الذين اشتهروا - حتى في التراث الأسطوري - بتخصصهم في شئون الحرب والدمار ، والذين كانوا يشتركون بأنفسهم في الغزوات الحربية أو يتولون أمر ضحايا المعارك وأمواتها .

ومن الواضح أن فكر نيتشه برمته ينحدر من فلسفة الحروب السائدة في التراث الألماني الجرمني ، وهو في الآن نفسه يمثل أساس الشكل التدميري الذي يكسب به الفن الحديث . فلقد استولى نيتشه على مطرقة الإله تور Thor الشهيرة والمسماة « ميولنير » Mjollnir ، التي تشبهها الأسطورة بالرعء ، ليجعل منها سلاحه المفضل . إذ إن تعبير المطرقة الذي يستخدمه باستمرار في كتاباته يمثل ، في نظره ، السلاح الأمثل لتدمير المنطق ومفاهيم القيم السائدة . وهكذا يتضمن العنوان الفرعي « لسقوط الآلهة » توصيته الواضحة للتفلسف بالمطرقة .

ولكي يستولي نيتشه على إعجاب معاصريه وعلى إعجاب مثقفي أوروبا اتخذ من نفسه صورة للبطل المغوار الذي يتبنى الفكر اليوناني (الموقف نفسه الذي وقفه هيلدرين على سبيل المثال) وها هو سليل الأولمب يصك فهمه مؤتسًا ومتوحدًا بروح ديونيسوس بكل ما فيها من ألم وتشاؤم وأفعال رديدة Reaction - formation من نشوة التدمير والفوضى وحيوية التوتر الذي يعشق الخطر والهدم !!

وليس من الصعب أن نتساءل لماذا لم تلق مبادئ الهدم والتدمير في فلسفة نيتشه أي عوائق أو اعتراضات تذكر عند مطلع القرن العشرين ؟ وفي الآن نفسه لا يصعب علينا - في ظني - أن نرى كيف قام معظم المثقفين . والفنانون بخاصة ، أولئك الثائرون شكلا ضد البورجوازية والأكاديمية - بتبني أقوال « نبي اللامعقول » و « جبار القوة والتدمير » وحولوا هذه الأقوال إلى أسلحة هجومية ، وإلى مطارق حقيقية ، لكي يهدموا أسمى ما ابتدعه الإنسان خلال تطوره عبر العصور ؟

إن ريمون - ديسيني ، الذي كان واحدا من أهم دعائم الحركة الدادية وواحدا من رفاق السريالية ، يوضح تطور وتوالي المذاهب الفنية منذ « التكعبية » (ولا يصعب على قارئ كتابه المعروف باسم : « آنذاك » أى يرى آثار رسول التدمير عبر صفحاته) .

فطوال ذلك النص الكاشف ، لا يكف القارئ عن مطالعة مفردات بعينها تتوالى بشكل متسلط وتكرر في دأب ، من قبيل : الهدم ، التدمير ، الأنقاض ، الغثيان ، الانحلال . التفتت ، العدم ، الاضطراب ، ضد الإنسان ، ضد الفن ، ضد الله ، ويتوازى معها في الآن نفسه سلسلة أخرى من المفردات التي تمثل الأصداء المكملة لأنشودة الخراب والعلم هذه ، ومنها : نهاية الفن ، نهاية الفكر الإنساني ، نهاية النقد ، الثورة الدائمة ، والثورة على كل القيم السائدة في هذا العالم !

ولا تقل نصوص بيانات المذاهب الفنية كشفا عن معطيات هذا الفكر نفسه ، نظرا لاحتوائها على المفردات نفسها السابق ذكرها . وتدل قراءة هذه البيانات على ما تتضمنه من هدم وتدمير وتخريب . وأيا كان الأمر ، فإن التعريف الذي يورده ريمون - ديسيني عن الدادية لشديد الوضوح ، إذ يقول : « لقد كان قانون الدادية هو هدم العالم بحيث لا يُتقي منه شيئا ؛ لإقامة عالم سواه » ! (122) .

ولاشك في أن هذا المذهب ، الذي تتألق فيه العلمية بوضوح ، قد أدى إلى كسر الدعائم الأساسية للقيم الجمالية ، ومع الأسف فإن ما تم هدمه أيام الدادية لم تقم له قائمة فيما بعد .

ويعكس زاهر سياق هذه الكوميديا السوداء المُعدة سلفاً ، قائلاً عن هؤلاء الشبان البورجوازيين المثقفين لاعبي الأدوار الرئيسية : « كانوا يعصفون بصخب ، ويهدمون ، ويطبعون المنشورات المسعورة ، ويقومون بأنفسهم بأعنف المظاهر الهذيانة . لقد كانت بعض حيلهم بارعة ، لكنها عدوانية ، باعثة على الضحك . وكانت كل هذه الخزعات تتم بجلال ووقار ، إذ إن الذين يقومون بإخراجها كانوا يحتفظون بجديتهم التي تعد القوة النفسية العظمى لأدائهم » (142) .

وتصل هذه الدراسة الهامة التي قام بها زاهار إلى أوجها حينما يقوم بمحاولته الجادة للبحث عن تلك الصلات القائمة بين فلسفة نيتشة والفكر الألماني لمؤسسة « أتنيوم » Athenaeum ، والتي أسسها الشبان الرومانسيون في القرن التاسع عشر ، و « التي كانت تبحث على غرار جمعية « روزيكروشن » عن اكتشاف الكيان الفلسفي للفلسفة التي يمكن للإنسان بفضلها أن يستعيد النقاء ، والقوة ، والحكمة التي افتقدها (142). ولا يعيننا في سياق هذا الاستشهاد سوى تعبير « روزيكروشن » ؛ لأن أعضاء هذه الجمعية انضموا جميعا إلى الماسونية . وأصبح تعبير « روزيكروشن » يمثل حاليا إحدى درجات الماسونية ! ويا لها من صلات .

ولقد كان للنظريات الفلسفية الألمانية تأثيرها العميق على تطور الفن في القرن العشرين عبر نظرية الفن للفن . تلك النظرية التي تهدر وتهدم هي الأخرى تلك العلاقة العضوية بين الفن والمجتمع . وقد يرى البعض أن كوزان Cousin قد استعان ببعض الأفكار حول الفن من المفكرين المثاليين الألمان مثل كانت Kant وهيجيل Hegel ، إلا أن للحقيقة وجهًا أبعد من ذلك ؛ إذ إن الفكر الألماني كله قد لعب دورا رئيسيا في عالم الفن في القرن العشرين .

وليس غريبا أن نهتم بهذا الدور الذي لعبته ألمانيا بالذات ؛ إذ إنها قامت بدور أساسي في تغيير رقعة المسرح وفقا للأحداث السياسية التي تؤدي فوق خشبته . وأبسط الأمثلة على ذلك ، تلك الحركة التطهيرية التي قام بها هتلر والنازي . والتي يمكن أن نتأمل بعضها من أبعادها عن قرب ، ذلك أن بلدًا يصل به الأمر إلى أن يحرق الأعمال الفنية التي أطلق عليها تعبير « منحلة » (وهو تعبير ضمنوه كل إنتاج الفن الحديث) ، ثم يتحول هذا البلد نفسه بعد الحرب ، وبعد هزيمته الساحقة ، إلى مستعمرة لسوق الفن الأمريكي لموقف يلفت النظر .

* * *

ألمانيا :

ترجع أولى هزات الفن التشكيلي في ألمانيا إلى أواخر القرن التاسع عشر ، عندما

أسست جماعة ميونخ عام 1892 ، وبعدها أسست الجماعة الثانية في فيينا عام 1897 ، ثم أسست الجماعة الثالثة في برلين بعد ذلك بعامين . ولقد لعبت جماعة برلين دورا رئيسيا في شيوع أسلوب مذهب « اليوجندستيل » Jugend Stil ، أي الفن الجديد ؛ لأنها مدت نشاطها إلى أبعد من فن التصوير البحت ، لتمتد إلى بقية الفنون الزخرفية والموسيقى والآداب . وفي عام 1901 قام كاندينسكي بإنشاء جماعته المعروفة باسم « فالنكس » التي حلها بعد ذلك بثلاث سنوات .

غير أن مؤسسة « دي بروك » التي قام فنانون مدينة دريسد بإنشائها عام 1905 والذين كانوا يصارعون من أجل فرض الفن الحديث ، تمثل نقطة التحول الفني الكبرى التي حدثت في ألمانيا . لقد كان هدف مؤسسيها القيام بربط مختلف المذاهب التي أسسوها « الطليعية » آنذاك . وفي هذه الحقبة ، تحولت ألمانيا إلى أكبر مستودع أوروبي لأعمال الشعوب البدائية . ويمثل عام 1912 استتباب واستقرار الفن الحديث نهائيا في ألمانيا .

ويوضح أحد الخطابات التي أرسلها نودل Nodle ، أحد أعضاء جماعة « دي بروك » ، تلك الأهداف الأساسية المسيطرة لهذه الجماعة ، إذ كتب يقول : « هل هناك قواعد للفن ؟ أميمكننا أن نتحدث عن اللامنطق أو عن العنف ؟ إذا أمكنتني أن أسدي لك نصحا فسأقول الآتي : حينما تجد نفسك أمام بعض لوحات الفن الحديث المعاصر وتشعر حيالها بنوع من الفوضى ، والغضب ، والعنف ، وأن ترى فيها السوقية بعينها ، قف وتلارسها بعمق ، تمنعها طويلا ، وعندئذ ستري كيف يتحول اللافن الظاهري إلى حرية ، وكيف تنتهي السوقية لتصبح حسا مرهفًا . إذ إن الأعمال غير العلوانية عادة ما تساوي لا شيء » .

ولقد تم حل جماعة « دي بروك » كلية عام 1913 ، إلا أن ما يعيننا في هذا الخطاب هو تعبيرات الفوضى ، والعنف ، واللامنطق ، والحرية ، وما إليها .

ثم قام كاندينسكي في الثاني عشر من ديسمبر عام 1911 بتأسيس « البلاو رايتير » Blau Reiter ؛ أي الفارس الأزرق ، وهو مذهب ينعكس إلى أبعد مدى عن

الأكاديمية . إلا أن قيام الحرب العالمية الأولى ورحيل كاندينسكي إلى روسيا قد أدبا إلى تفريق أعضاء هذه الجماعة وتشتتهم .

ومع الانهيار العسكري الذي منيت به ألمانيا (في الحرب العالمية الأولى) وردود أفعاله العنيفة بجانب المخطط المحكم الصنع الذي تلعبه الأيدي الخفية في لعبة الفن الحديث تسربت الدادية من خلالها . وأدت الدادية بدورها ، كظاهرة دولية للفوضى المتعمدة ، إلى انفجار عنيف خاطف ولافت للنظر في عام 1919 .

ولقد قام جروبيوس في ذلك العام نفسه - كما سبق أن رأينا - بإنشاء « الباوهاوس » . وعلى عكس بقية مدارس الفن ، فقد كونت « الباوهاوس » صلات حميمة مع مجال الصناعة . وكان ذلك إرهابا ومؤشرا للتحويل الذي أرادوه للفن ولقيم الجمال . وما أن أتى عام 1926 حتى اختصر دور الفن وتضاءل ليصبح مجرد حقل تجارب للتصميم (Design) . وفي عام 1928 أسندت إدارة « الباوهاوس » إلى هانس مايز Hannes Mayer ، الذي أعطى للتعليم فيها شكلا عقائديا وسياسيا يتجه بها نحو اليسار . وإن كنا نظن أن ذلك كان جزءا من مخطط يتخذ شكلا ثوريا للإيهام بدور ورسالة مفتقدين ، إذ إن كل الدراسات الماركسية في الفن على سبيل المثال ، وبخاصة لماركس ولينين ، لها موقفها الحاسم بجانب الواقعية ، ويدين مضمونها كل هذه الأشكال العبثية . وهو ما رأينا ثورة أكتوبر 1917 تعيه فقصف بحزم ضد هذه اللعبة وشبهاتها .

ومنذ عام 1925 نقلت مدرسة « الباوهاوس » من مدينة فايمار إلى مدينة ديساو تحت ضغط النازي . وفي عام 1932 ، وتحت الضغوط نفسها ، تم نقلها إلى برلين ، وبعد ذلك بعام تم إغلاقها باعتبارها مركز إشعاع بلشفي !! ومن الغريب والكاشف معا أن كلا من جروبيوس ومايس فان در روه Mies Van der Rohe ، وألبرس Albers قد هاجروا إلى الولايات المتحدة الأمريكية (ولم يتجهوا لروسيا) وانضموا إلى موهولي ناجي Moholy Nagy الذي قام عام 1937 بتأسيس « الباوهاوس الجديد » في مدينة نيويورك كما سبق أن رأينا !!

إن ما يلفت النظر في مؤسسة « الباوهاوس » هذه أنها قد استطاعت في غضون

عشر سنوات تقريبا ، أن تغير جذريا معالم ثقافة القرن العشرين في ألمانيا مستعينة بكل الوسائل لتدعيم هذه الأراجيف في مجال الفن .

إن وصول النازي إلى الحكم كان بمثابة الضربة القاضية للفن الألماني الحديث الذي اعتبروه « فنا منحلا » والذي بدأ هتلر حملته لمناهضته منذ عام 1930 .

في السادس من شهر يونيو عام 1931 ، وكانت فترة طويلة من زمن السلم بعد الحرب العالمية الأولى قد سادت ، تم هدم قصر الزجاج في مدينة ميونخ خلال حريق مروع . وكان هذا المبنى الذي صنع بأكمله من الزجاج (ويبلغ طوله 240 مترا وارتفاعه 24 مترا) مفخرة للعاصمة الألمانية (البافارية) . لقد كان مكونا من خمس وسبعين قاعة بها مائة وعشرة من أعمال فن التصوير الألماني الحديث . ولقد التهمت النيران المبنى بسرعة خاطفة حتى أن رجال الإطفاء بالمبنى لم يتمكنوا من إطلاق صفارات الإنذار ! وتم إرسال اثنين وثلاثين عربية إطفاء عندما شوهدت ألسنة اللهب عن بُعد . لكنها لم تتمكن من الاقتراب من مكان الحادث إلا بصعوبة كبيرة .

وهنا لابد لنا من وقفة قصيرة ، نقارن فيها بين هذا الحريق والحريق الآخر الذي كان قد وقع قبل ذلك بعامين ، في السابع عشر من شهر مايو عام 1929 بقصر الشعب ، في مدينة أمستردام ، وأتت عليه النيران خلال ثلاث ساعات دون أن يتمكن أحد من إنقاذه . ترى هل كانت مصادفة بحتة ؟ إن السؤال يأخذ شكلا آخر حينما نعلم أن هذا القصر كان صورة طبق الأصل من قصر الزجاج بمدينة ميونخ . بل وقد تصبح المصادفة أكثر غرابة حينما نقارن بين هذين الحريقين وحرق لوحات الفن الحديث في متحف « جي دي بوم » Jeu de Paume بباريس عام 1943 .

وعلينا - أيضا - أن نأخذ في الاعتبار كيف أنه ابتداء من عام 1931 ، لم يعد سوق الفن الألماني قادرا على ممارسة نشاطه بحرية . ذلك لأن الأيديولوجية النازية اتهمت هذه الجمهرة من فناني « الباوهاوس » وتجارها بأنها « يهودية - ماركسية » . مما اضطر التجار والفنانين للهجرة إلى مناهم الاختياري - منذ حقبة مبكرة قبل الحرب العالمية الثانية - وهو أمريكا !! ولن

نخوض الآن في ذلك الاتهام وحقيقته ، ولكن لا يمكن أن ننفي عنهم يشير إليهم صفتهم كيهود* .

لقد كان أول رد فعل لهذا الموقف هو ضياع إمكانات عديدة لتصريف لوحات الفن الحديث في ألمانيا ، بما أن جامعي اللوحات لم يعد بوسعهم الشراء وإنما كان عليهم أن يتخلصوا مما لديهم لكي يتمكنوا من الفرار . وهكذا ، تركز سوق الفن في أماكن أخرى ، وبخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية التي هاجر معظمهم إليها وكأنها أرض ميعاد أخرى ، لقد كانت بالفعل أرضا خصبة طوحت بالمبادئ وكشفت الأقنعة ، وها هو انخفاض الأسعار يؤدي إلى تمكين من لديهم السيولة المالية (وجلهم من كبار أثرياء الجيتو) من تكوين مجموعات كبيرة من الفن الحديث بأسعار زهيدة ، وها هم يدخرونها لمرحلة قادمة ، وها هم يثرون ويحققون المهدفين معا : المال ، والكمون لوثبة جديدة تتحقق فيها خططهم .

لقد كان إغلاق « الباوهاوس » مؤشرا لنهاية المعركة الاقتصادية ، واستثمارا ضاريا للضربات التي لوحث بها النازية وبالع اليهود في آثارها !! لقد كانت ألمانيا في مرحلة إعادة تسليح وتطوير للصناعات الثقيلة (والتي ساهمت مصانع كروب في تدعيمها !!) .

وأيا كانت النتائج السابقة ، فإن ما تكشفه هذه الأحداث التاريخية الاجتماعية هو أن مجال الفن التشكيلي يتبع لعبة السياسة بشكل قاطع ويتشكل تبعاً لمعطياتها ويستثمر كل حركة في إيقاعها ، حتى حملة هتلر العنيفة ، الموجهة ضد كل مظاهر الفن الحديث ، والتي لم يرحم فيها حتى أولئك الأشخاص الذين يدافعون عن هذا الفن الذي رأى فيه « أنه الانحطاط بعينه . والمهيمنون عليه معزّون إما لمستشفى المجانين أو السجن » .

* مرة أخرى ليس من حق أحد أن يتهنأ بمعاداة اليهودية والتي لا اعتراض عليها فنحن نقرر وقائع جلها أصبح جزءاً من حركة التاريخ .

وما أكثر ما استثمروا مثل هذه العبارات ، وحاولوا من خلالها أن يبرهنوا على دور غائب لفنهم الذي رحلوا بجمل لوحاته واستثمروا ما نزل بهم من ضربات أبشع استثمار . لكن علينا هنا أن نقرر أننا نختلف مع ما فعله هتلر ، بقدر ما نختلف مع القيم المنحطة التي تسللوا بها للفن ، ويجب أن نشير إلى أنهم قد استثمروا ما فعله هتلر ولم يكفوا عن ترديده ليخفوا عنا تلك الأقلام الجادة التي كشفت دورهم في التخريب والهدم . ذلك أن انتباه البعض لأهداف الفن الحديث الخفية كان مبكرا .

وما أن يأتي عام 1933 حتى يأمر « الفوهرر » بتطهير المتاحف . فقامت اللجان المختصة بجمع سبعمائة وخمسين لوحة تم جمعها من خمسة وعشرين متحفا بألمانيا . وفي العاشر من شهر مايو ، أقيمت مواقد الخطب في الميادين العامة بالعاصمة والمدن الجامعية الحكومية . وتمت قراءة أسماء المخربين علانية . وفي نهاية حرق اللوحات ، قال جوبلز Goebbels في خطابه : « إن عهد النزعة الثقافية اليهودية التي وصلت إلى أوجها قد انتهى الآن وبدأت انبثاق الثورة الألمانية لتفتح الطريق للفكر الألماني من جديد » (وارد في بريز « السياسة الفنية للحزب الوطني الاشتراكي ») .

القضية ليست قضية النازية في مواجهة اليهود إذن ، بل النزعة الثقافية اليهودية التي كشف النازيون عن وجهها ، ومرة أخرى ، بقدر ما ندين النازية وفلسفتها وسياستها التدميرية ندين النزعات العرقية التي تعمل لحساب أهداف تناهض الحضارة والإنسانية وتعمل على تدميرهما .

وقد حاول الكونت بوديسين Boudissin استغلال الهجوم الموجه ضد الأعمال الفنية الحديثة ونادى ببيعها بدلا من حرقها . وهكذا قامت قاعة عرض فيشر Fischer بمدينة لوسيرن Lucerne بتنظيم مزادات بيع علانية لأعمال الفن « المنحط » ، والتي كانت تضمها مخازن شارع كوبرنيكرز Kopernickerstrasse . وذلك في عام 1938 قبل نشوب الحرب العالمية الثانية بعام واحد .

لكن تجار الفن ومعظمهم إن لم يكونوا كلهم من اليهود ، قاموا بتكوين تكتل احتكاري اتفقوا فيه على ألا يدفعوا غير الحد الأدنى حتى يمكنهم إعادة بيع اللوحات بمكاسب كبيرة . وكان ما تبقى في هذا المخزن يمثل ألفا وأربعمائة لوحة وتمثال .

بالإضافة إلى ثلاثة آلاف وثمانمائة وخمسة وعشرين رسماً بالقلم أو بالألوان المائية : وهو ما تم حرقه بأسره على أيدي رجال الإطفاء في برلين ، وذلك في العشرين من مارس عام 1939 .

وتقول روز فالان Rose Valland عن هذه الواقعة : « إن الفضيحة الدولية كانت من الضخامة بحيث لم يوجه أي لوم للتجار الذين تمكنوا من الشراء بأبخس الأسعار محققين بذلك أقصى الأرباح ، دون أن يمكّنوا حكومة الرايخ من الحصول على القيمة المقابلة لهذه الأعمال التي كانوا ينتظرون الحصول عليها (132) .

وهكذا تستثمر الأيدي الخفية التي يلعب معها أثرياء الجيتو اليهودي كل أبعاد اللعبة لخدمة أهدافهم مهما كان الثمن الذي يدفعه الآخرون حتى وإن كانوا من أبناء جلدتهم .

لقد مارس هتلر ، أثناء احتلاله لفرنسا ، نفس سياسة تطهير المتاحف ونفس عملية الاستيلاء على مقتنيات اليهود الفنية . وقام الفريد روزنبرج Alfred Rosenberg بالدور الرئيسي في هذه اللعبة . وهنا تقول روز فالان : « كانت أولى المهام الملقة عليه ، وكلها مهام نظرية ، هي الحصول على الوثائق السياسية والاستيلاء عليها . ولذلك تم الاستيلاء على المواد الثقافية التي يمكن للحزب أن يستخدمها ضد أعدائه المعروفين : اليهود والماسونيين » (132) * .

وفي السابع والعشرين من شهر مايو عام 1943 ، تم في حديقة التويلري الداخلية بمتحف جي دي بوم ، في وسط باريس ، حرق حوالي خمسمائة أو ستمائة لوحة من الفن الحديث . وكانت هذه اللوحات التي تعد « خطيرة وغير صالحة للاستخدام » تحمل - من وجهة نظر هتلر - سمّاً زعافاً لا بد من إيقاف مفعوله ألا وهو : « الفكر والإلهام اليهودي » ، الذي قام هتلر بحرقه .

* نظن أن هذا النص ، إذ يأتي من متعاطفة مع الفن الحديث إنما يشير أيضاً إلى دور اليهود والماسونية في هذه اللعبة الخفية التي نكرر أنها تستثمر كل حدث وتدفع بدلالاته في اتجاهات بعينها يستطيعون استثمارها إن عاجلاً أو آجلاً .

إن ما يعنينا في هذا العرض الموجز لموقف الفن الحديث في ألمانيا لم يكن إثبات كيف أن الأحداث الفنية تتبع الأحداث السياسية فحسب ، وإنما أن نوضح السبب الحقيقي الذي دفع هتلر والنازية بعامة إلى مهاجمة الفن الحديث ، فما من أحد يستطيع أن يشكك في ارتباط الفن الحديث باليهود وبالماسونية وبتعبير أكثر دقة : كان اليهود والماسونيون من ضمن الدعامات الأساسية التي تمسك في أيديها بخيوط لعبة الفن الحديث . بل لقد كانوا الأساس وخرجت من أيديهم كل الدمى الأخرى ، وهو ما سنحاول رؤيته عن قرب .

ومن جهة أخرى فإن هذا العرض السريع يوضح كيف تمت محاولة غرس الفن الحديث في ألمانيا بحيث يتحول هذا البلد إلى مركز إشعاع له ، وكيف باءت هذه المحاولة بالفشل ، ولم تصبح ألمانيا حقلاً خصباً لنشر الفن الحديث إلا بعد أن هزمتها الولايات المتحدة الأمريكية في الحرب العالمية الثانية .

أما المحاولة الثانية فقد تمت في فرنسا . وذلك ما سوف نتعرض له في النقطة التالية ، وإن كنا نحب أن نشير - مرة أخرى - إلى استثمار كل المعطيات وتوظيفها لخدمة مصالح الأيدي الخفية مع إغفال متعمد وإدغام مصنوع وحذف شائع لما يكشف عن وجهها وصناعاتها الحقيقيين .

* * *

اليهود في فرنسا :

بدأت النظريات الفنية تتكاثر في مطلع القرن العشرين ، وهي نظريات ما أن تولد حتى يبالغ النقاد في مدحها ، إلا أنها سرعان ما تجهض ويخفت ضجيجها . وهنا ، وفي هذه اللحظة بالذات ، يبدأ التجار اليهود في التدخل وفرض أنفسهم كحماة لأجيال الطلائع من الفنانين .

ومن المعروف أن أولى محاولاتهم هذه ترجع إلى عام 1891 ، في وسط جو خاص ، أحاط « بالمجلة البيضاء » La Revue Blanche ، حيث كان كل العاملين بها

من اليهود ، بدءًا من المديرين ، الإخوة ناتانسن Natanson حتى ليون بلوم Léon Blum ، رئيس الوزراء ، مارتن بكل من لوسيان مولفيلد Lucien Muhlfeld ، وفيل Weil ، المسمى رومان كولس Romain Coolus ، وبندا Bende ، وبول المسمى تريستان برنارد Tristan Bernard . وكانوا جميعا يزرعون القوضى وينمون الروح المعادية للعسكرية ، وينشرون الرية والتشكيك ، ويساندون الفن الحديث .

وابتداء من هذه الحقبة بالذات ، عرف اليهود كيف يضمون الفنانين إلى صفوفهم ، بدءًا من فويلار Vuillard الذي سيعتمد عليهم طوال حياته ، وابتداء من هذه الحقبة أيضا لعب اليهود في فرنسا دور رعاة الفن بتقديمهم لأسلوب العقود والاستيلاء على إنتاج الفنانين .

وسرعان ما تبلور هذا النظام الذي بدأ في أواخر القرن الماضي بجرأة لا سابقة لها ، لينتظم بشكل منهجي قياسي حوالي عام 1900 ، وذلك بتكوين رابطة تجارية تضم كبار التجار اليهود مثل فيلدنشتاين Wildenstein ، وإخوان برنهايم Bernheim ، وهيسيل Hessel ، وروزنبرج Rosenberg ، الذين انضم إليهم عدد آخر من بني جلدتهم الأقل منهم مكانة والذين لا يمتلكون غير قاعات صغيرة .

ومن خلال هذا الختم الذي دفعوا به فن التصوير ، أصبح هذا الفن خاضعا تمامًا للشعارات المعادية للأكاديمية ولا شيء غير ذلك . وأصبحوا يشيدون بفن دولي ، وذلك بغرض مواصفاته - عبر الأساليب السابق الإشارة إليها - على كل المدارس في كل البلدان . وهنا يقول كامي موكلير : « ومن كثرة ما هاجموا البورجوازية ، وتغنوا بالأممية وبالقوضى التحررية ، كان الجميع ينفذون لعبة اليهود القائمة على تفتيت القيم الاجتماعية ، والذين كانوا يرون في فن التصوير أعظم وسيلة لبلبة العقول وتحلل الذوق العام » (89) .

ومع قيام الجبهة الشعبية في فرنسا ، على مشارف الحرب العالمية الثانية ، سادت روح التعصب للفن الحديث بتياراته بشكل فظ ومقلق . وذلك بإنشاء « بيت الثقافة » ، ثم « جمعية الفنانين والكتاب الثوريين : وهما هيئتان كانتا تحت رعاية

وزير الثقافة اليهودي جان زيه Jean Zay . وقد قام بإلغاء المحاضرات فيهما كل من أندريه لوت Andréhote ، وجان كاسو Jean Cassou ، وبلوخ Bloch ، وأراجون Aragon ، وجوردان Jourdain . وكانت المحاضرات تموج ما بين السياسة والفن .

وفي هذه الحقبة زادت السيطرة اليهودية بحيث لم يعد لأحد أن يغفل تفشيها . ألم يقل أود إنه لولا اليهود لكانت أوروبا الآرية تثير الخجل بدرجة يرثى لها ؟! وفضلا عن ذلك فقد رأي أن تأثير اليهود كان باهرا وخارقا للعادة !! وذلك - في رأيه - لأن أكثر من ثلاثة أرباع التجار ونقاد الفن وجامعي اللوحات كانوا من اليهود ؟! وها هو يؤكد : « إنه بفضل تأثير اليهود ونقودهم استطاعت اللوحات الهامة أن تدخل المتاحف . إنهم هم الذين يأتون بالإسهام الأساسي لفن التصوير الحديث ، بل إنه لا كيان لهذا الفن إلا بفضلهم » !!

ترى هل نحن بحاجة للإشارة إلى الأهمية المزدوجة لهذا النص الذي يكشف من جهة عن تحيز نقاد الفن بقدر ما يعكس من جهة أخرى موارد ذلك الواقع الذي يسيطر عليه اليهود ، وينحدرون بفنه تحقيقا لأهداف بعينها مناهضة لكل القيم ؟! لقد أدى الأمر بأوزنفان Ozenfant إلى أن يؤكد في كل مناسبة « أنه لم يعد هناك وجود الماضي ، وما الذكرى غير خديعة . إن الله هو نحن . وحالة التنويم المغناطيسي هي أحد الشروط الأساسية للفن . إنه لا يوجد فن قومي » ! أما برنهايم ، فلم يتورع عن أن يعلن بفظاظة أنه : « لن يصبح موهوبا إلا من نريد نحن فحسب أن يكون موهوبا » !!

لذلك كتب كامى موكلير عام 1944 ، عن دراية واسعة ، قائلا : « لقد كان اتحاد اليهود هو المحرك الفعلي والخفي لفنوننا الجميلة منذ أكثر من ثلاثين عاما على الأقل » (88) .

ورغم كل ما يوجهه موكلير وغيره من الكتاب من نقد ولوم لموقف اليهود هذا ، فإن ذلك كله لم يكن لتدخلهم بهذا الشكل الفج في مجال تجارة اللوحات ؛ وإنما لأنهم « أدخلوا فيه وسائل الغش والفساد » . وإذا ما كان إميل زولا Emile Zola

قد سبق له أن أدانهم في القرن الماضي ، فإن تدخل اليهود لم يأخذ ذلك التوسع والشكل المدمر للفنون الجميلة إلا في القرن العشرين ، حينما قاموا بتكوين هذه المافيا المتحكمة والتي كان أحد مراكزها الأساسية في « سانت أونوريه » والآخر في « لا بوييسي » بباريس .

إن إفساد العادات والتقاليد الفنية هو إحدى الألعاب الكبرى التي أدخلوها في هذا المجال ، بما في ذلك أولئك الهواة المزعومون الذين لا يشترون اللوحات إلا لإعادة بيعها من جديد ، بغية تحقيق مكاسب طائلة ، عندما يعاملون اللوحة باعتبارها قيمة عينية ومن ثم يقومون بإيداعها في أحد البنوك . وها هو موكليز يضيف قائلا : « لا يمكننا التعبير عن كل الألعاب والاحتيالات التي تمت بحجة الأزمة الاقتصادية بتحريض من اليهود ولصالحهم . أما المعرض السريالي الذي أقيم في قاعة فيلدنشتاين حيث كان العبث يتبارى مع الإباحية فتلك فضيحة أخرى » (88) .

ولقد استطاعت تلك المكانة التي احتلها اليهود في مجالي الإعلام والاقتصاد أن تستحوذ على الصحافة الفرنسية بأسرها تقريبا . وها هو بايجان Pemjean يشير في كتابه عن « الصحافة واليهود » إلى الأثر الفعال لوكالات الأنباء والإعلام والدعاية التي كانت خير أداة في يد اليهود للإفساد . فيقول : « ذات يوم ، قال اليهودي المرتد آرثر ماير Arthur Mayer ، مدير جريدة « لي جلو » Le gaulois ، مسديا النصيح إلى « الكونت دي باري » الذي كان يتطلع إلى عرش فرنسا : « لا تمتلك جريدة ما يا سيدي ، لا « الجلوا » ولا غيرها . وإنما ضع قدمك بأي ثمن في وكالة أنباء أو أكثر . إن الوكالة تسمح لك بالسيطرة المستترة ، المجهولة الهوية ، ولا أحد يتدخل فيها . إنها سلاح أكيد المفعول » (105) .

ومن ناحية أخرى ، كتب الصحفي النمساوي إيرليه Eberlé . في كتابه عن « الصحافة كقوة عظمى » قائلا : « إن وكالات الأنباء الكبرى في العالم ، والتي ترسل عن بُعد ما يود العالم أن يعرفه أو يجهله ، تعمل بالشكل المطلوب منها . وهي إما ملكيات يهودية أو خاضعة تماما للإدارة اليهودية » .

ويرجع اهتمام اليهود بوكالات الأنباء إلى النصف الأول من القرن الماضي . ولكي

يقوم اليهودي شارل - لوي حواس Charles - Louis Hawas بإنشاء الوكالة التي تحمل اسمه ، فقد اشترى عام 1935 من اليهودي الألماني بورنشتاين Boernstein آلة الخاصة بالطباعة . واستعان في بادئ الأمر بمساعدة « اليهودي برنارد وولف » Bernhard Woolf الذي أنشأ عام 1849 وكالة « مكتب وولف التلغرافي » ، وفي العام نفسه قام اليهودي جوزافات بير Josaphat Beer بتأسيس وكالة رويتر بلندن . وابتداء من عام 1950 تحول اسم « مكتب حواس » ليصبح « وكالة حواس » التي تطورت بشكل مذهل بفضل اختراع التلغراف الكهربائي « (105) » .

ثم يضيف ييمجان في كتابه نفسه عن « الصحافة واليهود » قائلا : « ومنذ قرن تم إنشاء وإغلاق كم لا حصر له من وكالات الأنباء ، قام بتأسيسها أو قادها أو مولها أتباع يهودا المخلصون ، وبالإضافة إلى مؤسسة النقل البحري « هاشيت » . تلك الهيئة الضخمة لنقل وبيع وتوزيع الورق المطبوع ، فإننا نجد أنفسنا أمام أكبر احتكار لليهود . إن الاحتكار اليهودي الكبير كان يمارس قواه للتخويف حتى على مستوى التمثيل الدولي . « أقول الاحتكار ؟ » بل لقد كان في واقع الأمر اتحادا حقيقيا ، اتحادا احتكاريا تجاريا وثقافيا في آن واحد ، اتحادا يمثل تقييدا دائما لحرية العمل ، وخطرا جسيما على الصحافة الفرنسية « (105) » .

ويقدم لنا ييمجان كشفا كاملا بأسماء كل الصحف والمجلات « التي كانت ملكياتها ، أو مديروها ، وهيئة محرريها وإدارتها بأكملها أو جزء كبير منها خاضعا لليهود » (صفحة 55) . ولم يكن ييمجان وحده هو الذي يدين هذا التدخل في الصحافة ، موضحا كيف كانت الصحف اليومية والمجلات والدوريات واقعة تحت وطأة تأثير اليهود ونفوذهم بل لقد كان هذا التأثير والنفوذ من القوة لدرجة جعلته يؤكد قائلا : « إن الصحافة الفرنسية كلها صحافة الأقاليم والمستعمرات مثلها مثل الصحافة الباريسية خاضعة بأسرها تحت قباب اليهود » .

وفي واقع الأمر ، لم تكن وكالات الأنباء والصحف وحدها هي الخاضعة لسيطرة اليهود في فرنسا . فحتى منتصف هذا القرن ، كان الوجود اليهودي متشعبا كالأخطبوط في كل الأماكن القيادية . فما أكثر المؤلفات التي ارتفعت نبراتها

احتجاجا في تلك الفترة وقامت بنشر العديد من القوائم التي تتضمن المجالات التي لا تنتهي والتابعة لليهود ، مما يدفعنا إلى القول بأن كل وسائل الاتصال الإنساني والسلطات التنفيذية كانت واقعة تحت سيطرة اليهود وبين أيديهم خيوطها ، ومنها : الصحافة ، والطباعة ، وتجارة الكتب ، والنقد ، والإذاعة ، والتلفزيون ، والسينما ، والمسرح . ولا يمكن أن نغفل هنا البنوك والتجارة بشكل عام .

ولم يكن الأمر عشوائيا أو مقولات بلا دليل عندما قال الأديب سلين Céline عام 1937 في كتابه « ترهة من أجل مذبحة » والذي صدره البوليس الفرنسي : « إن اليهود يمتلكون في فرنسا الاتحادات الاحتكارية التالية ، والتي تصل قيمتها إلى سبعمائة وخمسين مليارا من إجمالي ألف مليار هي قيمة الثروة الفرنسية ، سواء أكانت هذه الملكية بشكل مباشر أم عن طريق وسطاء » . ثم يورد قائمة في صفحتين من صفحات كتابه بعنوان هذه الاحتكارات ، والتي لم يضمنها سوى العناوين الرئيسية للمؤسسات التابعة لليهود في فرنسا وحدها (22) .

إن كل المراجع التي تناولت هذا الموقف ، لا يتضح منها أن اليهود يستولون دائما على كل وسائل التعبير والإعلام والمال والسلطة فحسب ، وإنما يقومون في الوقت نفسه بمحاولة بث أهدافهم وفرضها على أغلبية الشعوب الحديثة لتمضي خطاها على وتيرة واحدة عبر إيقاع بعينه ونمط واحد . ولا يخفى على أحد أن الجماهير التي صنعتها الدعاية اليهودية ووضعتها في أطر قالية Stéréotype واحدة ، لا يمكنها أن تضر بالسلطة اليهودية . الأمر الذي لم يتم على المستوى الفني فحسب ، وإنما حدث أيضا في المجال الاجتماعي الذي يمكن أن نذكر منه - على سبيل المثال - ببدعة الهيبيز Hippies ، وموضة الهيبيز ، وموضة لبلوجينز Blue - Jeans التي أصبحت لباسا مشتركا لا بين الجنسين فقط وإنما بين الشعوب بزعم المساواة الشكلية بينها ! وإن كان الهدف جد واضح بغية إلغاء الهوية التراثية حتى في الملابس وكلها بدع قام يهود أمريكا بنشرها وفقا للمخطط نفسه المستخدم في لعبة الفن الحديث .

لقد تناول سلين قضية الفنون الجميلة بعد تناوله للصحافة . وها هو يرى أن اليهود : « في مجال الفنون الجميلة قد استولوا على كل شيء ! كل الفنون الفطرية

والفولكلورية ! إنهم ينزعون هوية كل شيء ، ثم يزيفونه وبعدها يعيدون تقديمه مع تحقيق مكاسب طائلة ! إنها « الصلصة » (La sauce) اليهودية ! ثم يتغنى به النقاد من يهود وماسونيين ويهللون له . يا للبقرية ! وهو أمر يبدو طبيعيا ، ومنضبطا إذ إن كل المدارس واقعة تحت سيطرتهم ، فهم السادة وهم الطغاة ، وهم الملاك المطلقون لختلف مجالات الفنون الجميلة في العالم بأسره ، وفي فرنسا بصفة خاصة . ولا يمكن أن نغفل هنا أن كل الأساتذة وكل أعضاء لجان التحكيم ، والقاعات والمعارض كلها ملك لليهود » (22) .

وها هو الكاتب كوستون Coston في كتابه عن « التمويل اليهودي والاتحادات الاحتكارية » يتناول القضية نفسها فيضيف قائلا : « إن كل الاقتصاد الفرنسي ، والزراعة ، والصناعة ، والتجارة ، والبنوك ، والخدمات المتاحة كلها تقع تحت سيطرة اليهود . إنهم سادة الاقتصاد في البلد ، كما أنهم سادة السياسة الداخلية والسياسة الخارجية . وتعمل هذه القوى المالية في توافق متضافر تمارس سلطاتها ونفوذها . لكن يبدو لنا أن آل روتشيلد Rothschild من بين كل هؤلاء الأشخاص هم أقوى من فيهم » (32) .

لقد كان بنك الإخوة روتشيلد - في واقع الأمر - الذي كان رئيسه البارون إدوارد دي روتشيلد ، رئيس المجمع المركزي اليهودي في فرنسا ، أقوى البنوك الفرنسية . فبتحالفهم مع آل روتشيلد في لندن وفيينا ، ومع آل ساسون Sassoon ، كبار الصيارفة اليهود في الهند ، فإن آل روتشيلد في باريس يمثلون والحال هذه « ملوك الجمهورية الفرنسية » - على حد تعبير النائب جول جيد Jules Guesde في منبر النواب » (32) .

ومن المدهش إذا ما تتبعنا التطور الاستعراضي المذهل لآل روتشيلد أن نرى أنهم استطاعوا - في وقت جد قصير ، هو اللازم بعينه - أن يصعدوا ويتربعوا على قمة الاقتصاد العالمي ! ويحكى كوستون تاريخ هذه الأسرة في فصل طويل بكتابه « التمويل اليهودي والاتحادات الاحتكارية » مدعما إياه بالوثائق ، ليصف فيه أعمال التهريب التي كانت هذه الأسرة تقوم بها عبر أوروبا ، وكيف أقامت ثروتها على أنقاض وجثث

معركة واترلو ، وسنكتفي هنا بأن نذكر كمثال فحسب سيرة روتشيلد الأول (رأس هذه الأسرة) .

إن اسم الأسرة مشتق من اللافتة الحديدية التي كانت موضوعة على واجهة المحل بالمبنى الذي يقطن به الجد الأول . ولم يكن اسمه آنذاك غير أمستل ماير Amstel Mayer . وكان هذا الجد يقوم بتوريد المرتزقة مقابل الحصول على نسبة معينة عن كل رأس يورده ! وكانت تلك اللافتة الحديدية تحمل بالألمانية كلمة « روت شيلد » Rot Schild أي « الدرهم الأحمر » .

وعند وفاته ، كان أمستل ماير قد أنجب من زوجته جوتا Gulta عشرة أطفال نصفهم من البنين . وما أن مات الأب حتى قام الأبناء الذكور الخمسة بتحويل اسم محل العاديات الذي خلفه والدهم إلى إجازة رسمية مع تغيير الاسم . وبذلك أصبح أمشيل Amschel وسلمون Salmon وناتون Nathon وكارل Karl وجيمس James يدعون روتشيلد بضم الأسمين اللذين على اللافتة وتعديل هجائهما . مما حوّل اللافتة المتواضعة من Rot Schild إلى اسم أغنى أغنياء العالم بعد إضافة حرف H وربط الكلمتين ليصبح لقب العائلة Rothschild !

إننا نستشهد بهذه الواقعة التي أوردها كوستون لأنها كانت متبوعة في كتابه بجملة لها أهميتها بالنسبة لأطروحة هذا البحث ، ألا وهي : « كانت فرنسا آنذاك خاضعة لسيطرة الماسونية ، وكان آل روتشيلد من أتباع هذا المذهب ومن حكماءه في آن واحد » (33) .

إن أهم ما يلفت الانتباه في هذا الاستشهاد إنما هو تعبير الماسونية والصلة الحتمية بينها وبين اليهودية . وهو ما سنتناوله بالتفصيل بعد قليل .

ومن ناحية أخرى ها هو رايمس يكتب عن هذه الأسرة قائلاً : « منذ خمسين عاما وآل روتشيلد لم يكفوا عن تجميع كم من التراث الفني ، بحيث إذا ما جمعنا

مقتنيات هذه الأسرة في مختلف بلدان العالم نجد أنها فاقت أكبر متاحف العالم من حيث الكم والتنوعية ، وذلك دون أن نأخذ في الاعتبار كل هذه الهبات الأسطورية التي تهديها هذه الأسرة إلى المتاحف والمكتبات العامة منذ قرن تقريبا ، (121) .

وفي أثناء الاحتلال الألماني لفرنسا ، وبعد الحرب العالمية الثانية ، تم إغلاق قاعات العرض اليهودية ، ووضعت تحت الحراسة أو أسندت إلى سماسرة يقومون بتصفية اللوحات المخزونة التي تركها التجار أمثال فيلدنشتاين ، وبرنهايم ، وروزنبرج ، وهيسيل ، وغيرهم . كما تم فصل نقاد الفن اليهود من الصحف ، واستبعاد الفنانين اليهود من صالونات العرض وقاعاتها .

وإذا ما بدت ملامح السيطرة اليهودية تنحسر إلى حد ما في فرنسا ، فلقد بدأت تزدهر وتتألق في الولايات المتحدة الأمريكية ، كما سبق أن أشرنا . وهو ما سنتناوله تفصيلا بعد حين .

أما من الناحية السياسية ، فقد كانت الأحداث تأخذ مجرى آخر . إذ إن موافقة القانون الدولي على إقامة وطن لليهود في أرض فلسطين والذي يرجع إلى اقتراح تيودور هرتزل Théodo Hertzl ، الذي قدمه عام 1897 في المؤتمر المنعقد في مدينة بازل بسويسرا والذي استمر من 29 إلى 31 أغسطس وحضره مائتا مندوب كما حضره مراسلون عن قرابة اثنتي عشرة صحيفة من بينها « لندن تايمز » و « نيويورك هيرالد » ، بجانب مندوبي الصحف السويسرية والعبرية ، وذلك كله لكي يحصل على ميثاق سياسي لعودة اليهود إلى أرض صهيون .

إن برنامج العمل الذي أقره المؤتمر الصهيوني الأول ، والذي انعقد في الكازينو الخاص بمدينة بازل ، إنما يمثل القانون التنفيذي للصهيونية لخلق وطن لليهود في فلسطين وذلك بتشجيع الاستعمار الاستيطاني بها . وقد أتاح هذا المؤتمر إمكان الاتفاق من حيث المبدأ ، بين جميع الصهيوينيين . وفي نهاية هذا المؤتمر أعلن تيودور هرتزل قائلا : « ذلك هو ما أعدته الماسونية خفية ، منذ أجيال ، ولم تتخل مطلقا عن وعدها » .

وإذا ما كانت سنة 1897 تمثل تنويع اقتراح تيودور هرتزل بالنجاح وهو القائل

« في بازل قمت بتأسيس الدولة اليهودية » ، فإن ذلك يعني بكل تأكيد أن السنوات السابقة على هذا التاريخ كانت تمثل فترة الإعداد والتخطيط . وهي فترة شهدت على الصعيد الفني ، ظهور مذهب التأثيرية ، الذي سبق أن أشرنا إلى استثمار صناع لعبة الفن الحديث له كنقطة تحول في تاريخ الفن ليضعوا أول شرح كبير في صرح التطور الطبيعي والمتسلسل لتاريخ الفن* .

وأثناء انعقاد المؤتمر الثالث والعشرين عام 1951 ، وهو أول مؤتمر ينعقد بعد فرض الكيان الاستيطاني الاستعماري العنصري الصهيوني في أرض فلسطين ، تم تعريف مهمة الصهيونية على الوجه التالي :

« أولا : تقوية دولة إسرائيل .

ثانيا : تجميع المنفيين إلى أرض إسرائيل .

ثالثا : المحافظة على وحدة الشعب اليهودي » (60) .

ولسنا في حاجة إلى القول - في ظني - بأن ذلك هو ما تم تنفيذه بدأب حتى يومنا هذا .

أما المؤتمر السابع والعشرين ، والمنعقد عام 1968 في القدس المحتلة ، فقد تبني برنامجا جديدا ما زال ساري المفعول وينفذ بدأب هو الآخر . لكننا لا ننقل منه سوى البند الرابع الذي ينص على :

« تقوية هوية الشعب اليهودي عن طريق تشجيع التعليم اليهودي والعبري ، وعن طريق توضيح وبلورة التراث الروحي والثقافي اليهودي » (60) .

وما يعنينا هنا إنما هو هذه العبارة الغنية عن التفسير .

* ولا نود الغوص والتشعب لتحليل تعبير « التأثيرية » Impressionisme في حد ذاته ولا البحث عن شخصية من أطلق هذا التعبير الذي يبدو وكأنه مصادرة ، بينما إذا ما قسمت الكلمة فسنرى أنها مركبة من Impression أي ضغط ، و Sionnisme أي صهيونية !

ومن ناحية أخرى ، فإن المؤتمر الصهيوني الأول - السابق الإشارة إليه - كان يرمي إلى تحقيق هدفين أساسيين هما : إقامة « وطن قومي » ، وخلق « منظمة صهيونية » . ولقد تم تحقيق المخطط السياسي الرائد والثقافي لهذه المنظمة الصهيونية بفضل أجهزة متخصصة تم إنشاء بعضها منذ أيام هرتزل عندما كان ما زال على قيد الحياة . ولقد قامت الوكالة اليهودية التي أنشئت عام 1929 بدور المنظمة الصهيونية « واعتبرت إلى حد ما الجهاز التنفيذي للصهيونية ومثله الدائم لدى القوى المفوضة فيما بين عامي 1929 و 1948 » (60) .

وها نحن نرى في هذه الحقبة نفسها عديدا من الكتاب الذين يتبنون الفكرة التي طرحها سلين قائلا : « لقد قام اليهود بالإعداد لكل الحروب وليس الحرب الأخيرة وحدها (الحرب العالمية الثانية) ، وقد قام بتنظيمها مسبقا وكأنها نوتة موسيقية » (22) .

وفي عام 1942 كتب كوستون قائلا : « في عشية هذه الحرب التي أرادها اليهود وأعدوا لها ، فإن نبوءة دستوفسكي قد تحققت ، إذ إن رجال المال اليهود أصبحوا يحكمون البلد كأسياد ، لقد كان البرلمان والإذاعة والصحافة تحت تصرفهم . وكانت الحكومة خاضعة لأوامرهم . وكانوا يستنون القوانين تلبية لأقل رغباتهم . ويقومون بتوقيع المراسيم بغية حمايتهم من هجمائنا .

« إنه حتى الحادي عشر من شهر يونيو عام 1940 ، كانت الدولة خاضعة تماما تحت إمرة رجال المال اليهود . ولم يكن من الممكن عمل أي شيء بدون موافقتهم » (31) .

لقد كانت حكومة ليون بلوم تمثل في الواقع ذروة الاستيلاء اليهودي على فرنسا . وهاهو ييمجان يقول في هذا الصدد : « إن الفريق الوزاري كان مكونا كله 100% من اليهود والماسونيين . الأمر الذي يثبت بشكل واضح وملحوس ، ولا يمكن دحضه ، سيطرة الصهيونية على إدارة شئوننا السياسية والاقتصادية والاجتماعية » « المافيا اليهودية الماسونية » (104) .

وحينما قام هتلر بكتابة وصيته عشية ليلة 28 - 29 أبريل ، قال عن الحرب العالمية الثانية : « لقد كانت الحرب مطلوبة ومثارة فحسب من رجال المال الدوليين ، سواء أكانوا يهودا أم يعملون من أجل مصالح اليهود » .

وحينما يئس اليهود العالميون عند وصول الحزب الوطني - الاشتراكي إلى السلطة ، قبل اندلاع الحرب بيضع سنوات ، واتابهم الذعر من حملات التطهير العنصرية التي قام بها هتلر ، قرروا إعلان حرب لا هوادة فيها على ألمانيا الجديدة ! وفي الرابع والعشرين من شهر مارس عام 1933 نشرت جريدة « الديلي إكسبرس » التي كان يرأس تحريرها اليهودي بلومندال Blumendal ، ما طُلب منه من إطلاع العالم بأسره على إعلان الحرب والذي وافق عليه اليهود بالأغلبية الساحقة . وهذا نص ترجمته :

« إن الشعب اليهودي في العالم بأسره يعلن الحرب الاقتصادية والمالية على ألمانيا » .
« إن ظهور رمز الصليب المعقوف لألمانيا الجديدة قد أيقظ رمز معركة يهودا من جديد » .

« لقد اجتمع أربعة عشر مليوناً من اليهود على قلب رجل واحد لإعلان الحرب ضد ألمانيا » .

« إن السمسار اليهودي السمين سترك داره ، والمصرفي سترك بورسته ، والتاجر سترك دكانه ، والشحاذ سترك كوخه البائس ليقفوا جميعاً معا ويحاربوا في حرب مقدسة ضد رجال هتلر » .

وبعد عدة أسابيع ، نشرت المجلة « الأمريكية العبرية » (وهي مجلة اليهود في الولايات المتحدة الأمريكية) ما يلي :

« إن هتلر يتأرجح على موجة سيفرق فيها . لقد نسي مصير من يضطهدون الشعب المختار ولديه مثل من القراعنة . إن هذا الشعب يقف دائماً ثانية لبعض كعب الذين يودون سحقه » .

ويحدثنا ييمجان قائلا عن هذه الفترة: « وعندئذ بدأت الصحافة ، والإذاعة ، والسينما ، والصالونات ، والبرلمان ، والأوساط الدبلوماسية ، ونقابات الموظفين والعمال ، اختصارا في كل مكان ، حيث كانت السيادة لليهود أو حيث كان لهم يد فيها ، لقد بدأت حملات من الأخبار الكاذبة والتلميحات الوقحة ، والأكاذيب والإثارة تهدف إلى إظهار هتلر كشخص كله أطماع لا قلب له أو مبادئ » (104) .

أما هتلر ، فقد كتب عن اليهود في كتابه الذي ظهر بعد وفاته في نيويورك ، عام 1961 ، يقول : « إن هدفهم الأخير هو نزع الهويات ، والإذابة غير الشرعية بين الشعوب ، والعمل على تدهور مستوى أفضل الأجناس ، والسيطرة على ما تبقى منها بفضل انتزاع ممثلي الثقافات القومية ، ليحلوا محلهم أشخاصا من بني جلدتهم » . أما في كتابه الأول ، المعروف باسم « كفاحي » فقد كتب هتلر يصفهم قائلا : « إن اليهود يفسدون الطبقات الحاكمة بواسطة الماسونية ، بينما تقوم الصحافة بتحويل الطبقات الدنيا إلى بلهاء » .

لقد تناولنا هذه النقطة بشيء من الإسهاب لكي نرى كيف أن ما يقوله اليهود أو يتناثر من صنائعهم إنما يقومون بتنفيذه حرفيا . وكيف أنهم سيطروا على مختلف وسائل الإعلام إلى جانب الوسائل الأخرى ، وذلك في توافق تام ، رأينا طرفا منه بغية تحقيق الهدف الذي يحددونه مسبقا . ومن جهة أخرى ، فإن ذلك يكشف لنا أن ما يحدث في المجال السياسي يحدث بالفعل في المجال الفني أو الثقافي أو الاجتماعي أو غيرها من المجالات .

وأيا كان الأمر فليس بجدية أن نقول إن هتلر كان مقتنعا تماما بأن اليهود ، في كل مكان وفي كل زمان ، يعملون بغية الوصول إلى السيطرة على العالم . ولعل كراهيته العميقة لليهود ترجع إلى هذا السبب ، وهي كراهية غذتها الحركة الصهيونية ، وخاصة ذلك الكتاب المعروف باسم « بروتوكولات حكماء صهيون » ، والذي يمثل ذروة الفكر والتحريك اليهودي .

وها هو ديروجي Derogy ، في كتابه « التاريخ السري لليهود » يرى أن الحركة الصهيونية قد بدأت في أواخر القرن الماضي بصورة أقرب للسرية ، في أهم أماكن التجمعات للشعب اليهودي : أي في بولندا وفي روسيا القيصرية . ولقد ضحى الصحفي تيودور هرتزل ، المتنكر ، والذي يعمل مراسلا للصحافة النمساوية في باريس ، بسرية الكيان حينما أرسى القواعد الأساسية للمنظمة الصهيونية « (39) » .

إن غرس مركز التجسس بالكيان الصهيوني فيما بعد والذي احتفظ باسمه « موساد » ، كان يعتمد على التواطؤ الإيجابي للهيئات وإدارات الخدمات في البلدان التي ينفذون إليها ، والتي تعد بمثابة الأبواب الخلفية التي تساعد على الهجرة السرية . ويقول ديروجي : « إن هذا التواطؤ كانت له عواقب وخيمة ، إذ إن « إسرائيل » لم تكن قد أعلنت كدولة رسمية بعد ورغم ذلك فقد كانت في فرنسا عبارة عن دولة داخل الدولة » (39) .

وإذا ما كانت الحرب العالمية الأولى تمثل - كما هو معروف - هزيمة عسكرية وتضخما أتى على ألمانيا المهزومة كالوباء ، فقد تجاوز الموقف كل حد عندما خرجت من هذه الحرب وعلى ذراعيها ستة ملايين عاطل بالإضافة إلى ما أصاب الطبقات الوسطى والفلاحين والعمال من بؤس وكآبة لا حد لهما .

وعندما بزغ نجم هتلر عام 1923 ، كان كل فكره قد تشبع بالعديد من الحقائق التي تتصل بمعاداة السامية ، بل إن ذروة تألق الحزب النازي في عام 1930 إنما ترجع بخاصة إلى معاداته للسامية ، وفي عام 1933 عيّن هتلر مستشارا للحزب ، ومنذ أوائل شهر أبريل من العام نفسه بدأ اضطهاده لليهود ، وفيما بين عامي 1943 و 1944 ازداد إيقاع المطاردة . وما أن حل خريف 1944 حتى كانت الحملة توشك على الانتهاء .

أما فيما يتعلق بمعاداة السامية ، فهذا هو كوهن Cohn في كتابه « تاريخ أسطورة . التآمر اليهودي وبرتوكولات حكماء صهيون » : يرى أنها ترجع أساسا إلى حقيقة « أن اليهود - كل اليهود بلا استثناء وفي كل مكان - يكونون جزءا لا يتجزأ من التآمر الذي يهدف إلى هدم بقية الإنسانية ، ثم السيطرة عليها تماما » (27) .

ويرى كوهن أيضا أن ذلك العداء الأخرس الذي كان يغذي كيان النازي ضد اليهود ، إنما كان يرجع في واقع الأمر - كما سبق أن رأينا - إلى الكتاب المسمى : « بروتوكولات حكماء صهيون » . وهو يرى أن هذا الكتاب : « يتضمن صراعا لا رحمة فيه لعصابة من المتآمرين للتعطشين إلى السيطرة العالمية ، وإلى تكوين إمبراطورية عالمية واحدة قائمة على جماعة صغيرة من الرجال ، لكنها جماعة شديدة التنظيم والانضباط ، روضت تماما على احتكار أي مشاعر إنسانية وعلى التمتع بالنتائج الناجمة عن هدم الجماهير الشعبية وبؤسها » (27) .

لقد كان تداول هذا الكتاب يتم سرا عند بداية ظهوره ، ثم طبع وترجم إلى جل اللغات . وكانت الطبعة الألمانية التي ظهرت عام 1933 ، تتضمن نداء ملحا إلى كل المواطنين جاء فيه : « إن مهمة كل ألماني هي دراسة هذه الاعترافات البشعة لحكماء صهيون ، ومقارنتها مع حالة البؤس المرعبة التي وصل إليها شعبنا ، وأن يخرج بالخلاصة التي يفرضها الواقع » .

ومع انتشار هذا الكتاب في مختلف بلدان العالم ، بدأ اليهود يتكرون ، لكي يواجهوا الهجمات التي تعرضوا لها ، ثم سرعان ما تم سحبه من الأسواق . إن ما كتب حول حقيقة شرعية هذا الكتاب سواء أكان مؤيدا أم معارضا إنما يمثل كمالا هائلا من النصوص ويخرج عن إطار هذا البحث . ومع ذلك فإن شهادة رجل محكوم عليه بالإعدام ، بالإضافة إلى وقائع الأحداث التاريخية ، لكافية لحسم هذه الشرعية .

والواقعة التالية منقولة عن كوهن ، في كتابه السابق الإشارة إليه ، إذ يقول : « في عشية إعدام إندري Endre ، يوم 21 مارس 1946 ، كتب الرسالة التالية :

« إن كتاب « بروتوكولات حكماء صهيون » حقيقي لا ريب فيه . فالأساليب المطلوبة لإقامة مملكة عالمية لليهود موجودة بين أيديهم ، وسوف يحطمون كل ما يمكن أن يمثل عائقا لإقامة دولتهم العالمية . إن السياسة اليهودية ليست قائمة على إبادة كل من اقترفوا إثما فحسب ، وإنما على إبادة كل من قد يقترب شيئا أو كان من الممكن أن يقتربه » !! (27) .

ولا شك في أن جذور أكبر موجة دمار ، على الصعيد السياسي أو الاجتماعي للحضارة الإنسانية ترجع إلى ذلك التاريخ المشؤم ، في الثلاثين من شهر أغسطس عام 1939 ، عشية الحرب العالمية الثانية ، حينما اقترح أينشتاين ، ذلك اليهودي الذي لعنه هتلر ، على الرئيس روزفلت محاولة صناعة متفجر ذري « أكثر قوة من أي سلاح أمكن لدولة أن تحصل عليه في تاريخ البشرية » على حد قول راجون في كتابه « 39/34 ، ما قبل الحرب » (115) .

وسرعان ما حصل المعسكر الأنجلوسكسوني على دعامة التدمير الثانية ، ألا وهو الإيطالي اليهودي إنريكو فرني Enrico Fermi ، أحد كبار علماء الذرة ، الذي رفض العودة إلى بلده إيطاليا بعد حصوله على جائزة نوبل في ستوكهولم عام 1938 ؛ بسبب موجات معاداة السامية التي كانت قد بدأت هناك .

لقد كان معظم علماء الطاقة الذرية من اليهود . ونذكر منهم على سبيل المثال فيجمر Wigner ، وشيلارد Szilard ، وتيلر Teller الذين هربوا من ألمانيا بعد أن لاح نظام الحزب الوطني الاشتراكي . وكان قد سبق لهتلر بعد أن استولى على الحكم عام 1933 ، أن استبعد سبعة أساتذة من كلية العلوم في جوتنجن ، التي كانت تعتبر بمثابة العاصمة العالمية لعلم الفيزياء فيما بين عامي 1920 و 1933 . إلا أن استقرار أينشتاين في الولايات المتحدة الأمريكية قد أدى إلى جعل هذا البلد البراجماتي مركزاً جديداً للأبحاث العلمية .

ونظرا لرغبتهم الشديدة في التخلص من اليهود بأي ثمن ، فقد كان أعضاء حكومة الرايخ الثالث يشجعونهم على الرحيل إلى أي بلد يريدونه حتى وإن كان رحيلهم إلى فلسطين !، إلا أنه ابتداء من عام 1937 فقد أعلنت وزارة الخارجية البريطانية عن المجازفة التي يمثلها « تكوين دولة يهودية ستزيد من نفوذ التأثير اليهودي في العالم بشكل كبير » (60) .

ويقول كل من فرانك وهرشليكوفيتش في كتابهما عن « الصهيونية » « لقد اجتمع ستائة نائب ، وكلهم تابعون لمنظمات صهيونية عبر الأطلنطي ، في ربيع عام

1942 ، بفندق بيلتمور ، مع بن جوريون ، لإقرار برنامج عمل يفرض فتح فلسطين فوراً في وجه المهاجرين من أوروبا ، ونقل كل السلطات المتعلقة بالهجرة إلى الوكالة اليهودية ، وإنشاء دولة مستقلة لليهود فور انتهاء المعارك » (60) .

ولا نتعرض هنا لنشأة الكيان الصهيوني ولا إلى انتشار الصهيونية ، وإنما كل ما يعنينا في هذا المقام إنما هو صلتها بالفن الحديث . وها هو كوهن ينشر نصاً كاملاً لخطاب أحد الحاخامات ، وذلك في كتابه السالف الذكر « تاريخ أسطورة » ، والذي نقل منه بعض الفقرات التي توضح إلى أي مدى تصل أبعاد النصوص التي أوردناها في هذا الفصل ، وإلى أي مدى يصل ارتباطها بالفن الحديث :

« عندما سيتحقق لنا أن نكون المسيطرين وحدنا على كل ذهب العالم فإن القوة الحقيقية ستنقل إلى أيدينا ، وعندئذ سنحقق الوعود التي قبلت لأبراهام » .

« الذهب هو أكبر القوى على الأرض ، والذهب ، الذي يمثل القوة ، والمكافأة ، وأداة الطغيان ، وكل ما يخشاه الإنسان أو يتمناه ، إنما هو اللغز الغامض ، وأكثر العلوم تأثيراً على العقل الذي يدير هذا العالم . وهذا هو المستقبل » .

« واليوم ، فإن الأباطرة والملوك ، والأمراء الحاكمين غارقون في الديون من أجل الحفاظ على الجيوش المتعددة الدائمة وصيانتها ، لكي يحافظوا على عروشهم الهاوية . إن البورصة تحدد وتنظم هذه الديون ، ونحن في الغالب الأعم السادة المتحكمون في البورصة في كل مكان » .

« إن الشعب اليهودي يجب عليه أن يوجه طموحه ناحية تلك الدرجة العليا من الحكم والسلطان التي ينساب منها كل تقدير وتكريم : وأضمن وسيلة للوصول إليها هي السيطرة التامة على كل العمليات الصناعية والمالية والتجارية » .

« وإذا ما كان الذهب بمثابة القوة العظمى في هذا العالم ، فإن الصحافة تمثل القوة الثانية بلا أدنى شك . لكن ، ما الذي تستطيعه هذه القوة الثانية بدون الأولى ! وبما أنه لا يمكننا تحقيق ما تقدم بدون مساهمة الصحافة ، فلا بد لأبنائنا من أن يرأسوا إدارة كل الصحف اليومية في كل البلدان . وما أن نصبح سادة الصحافة بشكل

مطلق ، فإننا ستمكن من تغيير الأفكار والمفاهيم من قبيل الشرف ، والأمانة ، واستقامة الخلق ، وأن نوجه أول ضربة قاضية إلى تلك المؤسسة التي يقدمونها حتى اليوم ويسموننا الأسرة ، وأن نحقق تفتتها » (27) .

ودون أن ننساق إلى تناول هذا النص بالتحليل وإبراز كل حيثياته ، التي نراها من الوضوح بما لا تحتاج معه إيضاحا ، ها نحن نكتفي بالإشارة إلى أهم ما يتضمنه ، ألا وهو « أهمية الذهب » ؛ أي الشئون المالية والاقتصادية والبورصة ، والصحافة ، والسيطرة على العقول والتفكير وتغيير أنسقة القيم ، وتفتيت الروابط الأسرية والقيم الإنسانية ، وبث الفساد ، والهدم والإنحلال . أي بعبارة واحدة : كيفية تدمير الحضارة والسيطرة عليها . وهو الهدف الذي تم تحقيقه بإسهاب بفضل تداخل وتضافر عناصر متشابكة لعب فيها الفن الحديث دورا رئيسيا ، وتسلبوا به لمسرح الواقع ، وما أن يُسدل الستار وينكشف رافد من روافده حتى يبعثوا تيارا غيره ومذهبا آخر يحقق استمرار اللعبة التي لا ينسدل ستارها أبدا .

وقبل أن نقوم بربط كل العناصر المتداخلة في نسيج هذا الفصل ، بقي أن نتناول موضوع الماسونية الذي سبق أن أشرنا إليه في أكثر من موقع والذي تعددت الكتابات والأقوال - وضمنها كتابات لقيادات صهيونية - حول صلته العضوية باليهود والأهداف الخفية للتدمير والهدم .

* * *

الماسونية :

إن النصوص الخاصة بالماسونية تمثل كما هائلا من الكتابات في إجمالها . والنصوص التي تتناول الصلة بين هذا المجال واليهودية تمثل كما لا يقل عنه ضخامة . وما كتب مؤيدا أو معارضا يتراكم ويتداخل بشكل يصعب فض تشابكاته أحيانا ، ومع ذلك فإن الخطوط العريضة التي تكوّن عناصر هذا الجزء من البحث والذي بدا كخاطرة مرهضة في بدايته . هاهي تزداد وضوحا . إذ إن المعطيات التي تربط الماسونية

باليهودية بـ « بروتوكولات حكماء صهيون » (الأفعال لا ذلك الكتاب الذي كثرت الأقاويل حوله) بالفن الحديث أصبحت واضحة المعالم .

يبدو الفكر الماسوني منذ الوهلة الأولى وكأنه ذو نزعة إنسانية واسعة المدى ، لكن ما أن يتعرض للسياسة حتى يتخذ شكلا مخالفا تماما ؛ مما يجعله يبدو وكأن له وجهين مختلفين متناقضين : أحدهما يتعلق بكل ما هو نبيل ومتعال وإلهي ؛ والآخر يلجأ إلى أكثر الدسائس دناءة وتلطيفا بالدماء . وكل الأحداث الجارية على المسرح السياسي والاجتماعي للعالم تؤكد هذه الحقيقة ، وتبين عن وجه الماسونية القبيح .

إن الفكر الماسوني الذي يتطلع زعما إلى تحقيق نزعة إنسانية جديدة على المستوى العالمي للكون إنما تلخص معاييرها في النقاط التالية : الحقيقة ، المطلق ، التوحد . أما دعائمه الأساسية فهي : الإيمان بوجود إله واحد ، هو المهندس الأعظم لهذا الكون ، وفي خلود الروح ، والبعث ، والحياة الآخرة . وهي معتقدات تبجلها مختلف الديانات بصورة أو بأخرى . لكن ترى إلى أي مدى اختفت معاول الهدم في طيات هذه الكلمات خلف نقاط أحرفها ؟ سنأخذ مثلا بسيطا لتعبير « المهندس الأعظم » والذي تشير « الموسوعة الكبرى للماسونية » (84) ، إلى أنه لا يعني « خالق العالم » وإنما « منظمه » . وهكذا يسمح التعبير لمن يؤمنون بالله أن يروا فيه رمز الألوهية ، ومن يؤمنون بالرب - مهما اختلفت التفسيرات حوله - أن يروا فيه رمز الخالق ، أيا كانت صفاته ، ومن يؤمنون بالروحانية أن يروا فيه رمز العقل الأعظم والروح المحرك للعالم ، ومن يؤمنون بالفلسفة وينشغلون بالنزعات الإنسانية أن يروا فيه دينا بلا رب كرمز للضمير الجماعي للإنسانية والمنظم الأساسي الذي يوجهها ناحية التقدم .

وهكذا ، فإن رمز « المهندس الأعظم » يشمل جميع الصفات التي تسمح لمختلف العقائد أن تفهمها كما تشاء ، إذ إنه صورة فضفاضة ، اختير بعناية لتعدد معانيه ومعطياته . وهكذا يصبح التعبير أداة فعالة في إيجاد رابطة متوهمة - وإن كانت متحققة بالفعل بين كل معتنقي الماسونية ، كل وفقا لفهمه الذاتي غير تلك العبارة الماسونية التي أوردناها مثلا يفسر انتشار الماسونية في مختلف بلدان العالم والأفراد

مهما اختلفت معتقداتهم واتجاهاتهم ، وبلا حساسيات دينية يحاول التعبير أن يتجاوزها من ناحية الشكل ، ذلك أن هذه المثالية الفضفاضة الشكلية لم تحجب عن العيون المبصرة تلك الأهداف الخفية التي تتناقض مع التعبيرات المثالية شكلا والتي تتناقض مع الواقع الفعلي الذي ينكشف تستره من حين لآخر في هذا البلد أو ذاك في هذا المحفل أو غيره . مما يرتفع بأصابع الإدانات الموجهة والفاضحة للماسونية كنتيجة حتمية لانكشاف زيف هذه الأخيرة . وما أكثر الصعاب التي تعرضت لها الماسونية سواء من داخلها أو من الخارج . ويكفيها - في ظني - مجرد مثال لهذه المشاكل من خلال موضوع السلالة والديانة وصلتهما باليهود وأهدافهم الخفية .

وها هو كلافيل Clavel ينشر نصا له مغزاه الواضح في تقويمه الماسوني الذي يرجع إلى عام 1846 ، يقول فيه : « إننا نعلم أنه بدءا من عام 1815 فإن المحافل البروسية تستبعد تأهيل اليهود للدخول في خفايا الماسونية . وهي تستبعدهم حتى من مجرد المساهمة في أعمالها ، وهي مشكلة قد تم حلها إلى حد ما في يومنا هذا ، وإن كانت المحافل التي تزعم أنها مسيحية ، وتحتى خلف هذه الكلمة ، يخفي أتباعها - في براءة - عداؤهم الدموي ، وذلك لرفضهم اليهود بينهم . إن هذه المحافل تتصرف بالطريقة المعادية نفسها التي تعتبر مناهضة للماسونية والتي تستخدمها المحافل الأمريكية التي توصلد أبوابها في وجه السود » .

وما أكثر الأقوال المشابهة التي يدسها اليهود في الدراسات التي تتناول المساونية حتى يوهموا الجميع بأنهم لا علاقة لهم بها . إلا أن جمهرة من الدارسين الأمناء وحشدا من مختلف النصوص يرى أن مشكلة اليهود تبدو أكثر عمقا مما نتخيل ، ذلك أن اليهود ليسوا مجرد أتباع للماسونية ، وإنما هم أجدادها في الواقع ومؤسسوها وأصل بلائها ! ومما يثير الفضول وقد يؤدي إلى بلبلة ذهن القارئ هذا الحشد الهائل من النصوص المتناقضة أو المتعارضة التي يشير بعضها إلى صلة اليهود بالماسونية ، بينما يعارضها البعض الآخر . ومع ذلك ، فإن الكتابات المؤيدة لهذه الصلة تثبت ما نقوله مدعما بالوثائق . وها نحن نذكر منها على سبيل المثال ما يقوله الحاخام وايز إسحق Wise Issac : « إن الماسونية مجرد مؤسسة يهودية ، نجد أن تاريخها ودرجات الترقى

بها ، وكلمات السر المستخدمة فيها ، بل وكل التفاسير ، إنما هي يهودية من البداية حتى النهاية » (« يهود أمريكا » 1886) .

وها هو سلين يورد في كتابه عن مجلة « الحقيقة الإسرائيلية » : « إن روح الماسونية هي نفسها روح اليهودية في أكثر معتقداتها عمقا ، إنها الأفكار نفسها ، واللغة نفسها ، إنها منظمتهم » (22) .

وقد نشر الحاخام بنياموزيغ Benamazegh في كتابه عن « إسرائيل والإنسانية » : « من المؤكد أن علم اللاهوت الماسوني ليس غير الديانة اليهودية ويتفق تماما وعلم تفسير العهد القديم » .

أما المجلة الماسونية المعروفة باسم « الرمزية » فقد نشرت عام 1926 النص التالي : « إن أول ما يقع على عاتق الماسوني إنما هو تمجيد الجنس اليهودي ، الذي حافظ على مستودع العلوم الإلهية بلا تحريف . لذلك سيعتمدون عليه لإلغاء أي حدود » .

ولقد كتب الأخ الماسوني اليهودي عمانويل أريه Emmanuel Arié (وهو المستشار الفيدرالي للمحفل الأعظم) . إلى لويس دوانيون Louis Doignon في خطابه المؤرخ في 29 أغسطس عام 1938 ، وذلك بمناسبة المحاولة المزعومة لاستبعاد اليهودية عن الماسونية قائلا : « وإن كان الأمر كذلك فلا بد لنا من استبعاد كل الطقوس ، من الدرجة الأولى حتى الرتبة الثلاثية ، إن كل رموزنا يهودية . لقد ولدت يهوديا ، لذلك فأنا ماسوني » .

ومرة أخرى ها هم يزعمون أن هناك محاولة لاستبعادهم عن أصل من أصولهم وكأنهم أبرياء من تأسيس الماسونية ، وها هم - كعادتهم - إذ يكذبون يتعمدون طرح الرأي وتقيضه فيفضحون أنفسهم لمن يعرف أساليبهم . وفي كل الأحوال لا نظن أنه بإمكاننا أن نغفل ذلك التسؤل الذي يجيب عن نفسه : كيف يمكن إنكار الأصول اليهودية للماسونية؟! وبخاصة عندما نعلم أن حيرام Hiram ، مؤسس الماسونية وأول سادتها الكبار ، هو الذي بنى المعبد الشهير في القدس أيام الملك سليمان؟! وما من أحد يجهل التبجيل الذي يحصل عليه كل من ملك اليهود الشهير

ومهندسو الأعظم في كل المحافل الماسونية ، وما من أحد يجهل الأضواء السبعة التي تمثل الأعضاء السبعة الذين لا يمكن للمحفل أن يجتمع بغير اكتمال عددهم . هذا الرقم نفسه « سبعة » يمثل مدة بناء المعبد ، الأمر الذي يضيف عليه اليهود أهمية بعينها .

وأيا كان الأمر ، فمن الواضح الجلي أن اليهود هم دون غيرهم من نشر الماسونية في أوروبا . ويقول كوستون بهذا الصدد : « نظرًا لانعزالهم في الجيتو ، فلم يكن بوسعهم أن يعملوا بمفردهم . ولكي يتمكنوا من بث سمومهم الماسونية إلى الشعوب الأوروبية ، فقد كان لابد لهم من حقبة طويلة ؛ لذا فقد اختاروا إنجلترا . ولم إنجلترا بالذات ؟ لأن العمل المطلوب إنجازه كان ضخما والوسيط الذي سيستخدمونه لابد أن يكون قوة حقيقية في العالم المسيحي ، وأن تحركه رغبة جامحة في السيطرة مثله مثل إسرائيل » « حينما كانت الماسونية تحكم فرنسا » (33) .

ولو رجعنا للتبع التاريخي فسرى أن تاريخ الماسونية الحديثة يرجع إلى عام 1717 عندما تكوّن أول محفل ماسوني في إنجلترا . وها هو راجون الذي يعد من أكبر مؤرخي الماسونية في القرن الماضي يقول في عام 1853 : « تعد إنجلترا بمثابة المركز الأساسي الوحيد الذي تفشت منه الماسونية ، أي صحوة الفلسفة القديمة السرية للطقوس القديمة ، وانتشرت في كل اتجاه ، لتستقر لدى شعوب العالم » .

ولو أننا تتبعنا تاريخ الماسونية في بعض من بلدان أوروبا تلك التي تفشت فيها دعاوى الفن الحديث . فس نجد أن تاريخها في ألمانيا يحيطه الغموض . إلا أن إنشاء المحافل الماسونية كان يتم في كل مكان وبسرعة فائقة ، في الوقت نفسه الذي كانت فيه ألمانيا في قمة عصر نهضتها ، وهي الحقبة المسماة *Aufklärung* . تلك التي تعادل عصر التنوير في فرنسا (وخاصة فترة فريق عمل الموسوعة الكبرى) والتي استمرت حتى عام 1933 ، حينما بدأت حملة هتلر والاشتراكية القومية ، وصبت جام غضبها على اليهود ، مستندة إلى الأدوار التخريبية التي كانوا يقومون بها والتي أمدت « الفوهرر » بتريراته المتصاعدة مع النزعة القومية التي كرهت سمومهم . ومن

المعروف أن المد الماسوني قد عاد لألمانيا مع نهاية الحرب وهزيمتها التي دفعت ثمنها من روحها وفرנקاتها معًا .

أما في أمريكا ، فإن القوى الماسونية ترجع هناك إلى بدايات تأسيس الجمهورية . ويرى بلونكار Ploncard في كتابه « الماسونية عدو أوروبا » : « إن كل زعماء حركة التحرير كانوا ماسونيين ، وعلى رأسهم واشنطن ، ومنذ ذلك الوقت ، فإن كل رؤساء الولايات المتحدة هم من الماسونيين . إن قوى المحافل الماسونية في الولايات المتحدة الأمريكية لرهية . فمن بين أربعة ملايين ماسوني متناثرين في العالم أجمع ، فإن بالولايات المتحدة وحدها ثلاثة ملايين ونصف المليون . كما يوجد بها 49 محفلاً ، واثنان من المجالس العليا ، غير تلك المحافل الخاصة بالمليونين من الزوج ، وطريقة بني بريث B'nai B'rith لليهود وحدهم » (110) .

وها هو بول نودون Paul Naudon ، كبير مؤرخي الماسونية ، يقوم بتصحيح هذه الأرقام في عام 1965 (بعد كتاب بلونكار بثلاثين عاما) ، وذلك في كتابه عن « الماسونية » حيث يقرر : « أن الماسونية تضم اليوم حوالي خمسة ملايين عضو منتظم موزعين في العالم أجمع ، منهم أكثر من أربعة ملايين في الولايات المتحدة الأمريكية » (95) .

ومن الملاحظ أن الدرجة الثالثة للماسونية ، والمعروفة باسم « الماسونية الكونية » عبارة عن محفل واحد فقط في العالم ، ومقره في الولايات المتحدة الأمريكية ، كما أنه لا يقبل في عضويته غير اليهود .

أما عن فرنسا ، فها هو بيمجان يرى أن الماسونية تفشت في فرنسا منذ الفترة التي دخل فيها لويس السادس عشر باريس وسط الأنقاض الملتهبة لسجن الباستيل . إذ إنه أثناء هذا الاحتفال كان على لويس السادس عشر أن يتوجه إلى مبنى البلدية . وما أن بدأ يصعد السلم حتى قام المحيطون به - وكلهم من الماسونيين - برفع سيوفهم إلى أعلى ، مكونين قبة من الصלב ليمر الملك من تحت قوسها قبل أن يصل إلى باب المبنى .

وهذه القبة الرمزية المصنوعة من الصلب بالسيف المتلامسة تعد تكريما يخص به الماسونيون كبار الشخصيات في معابدهم أو حينما يريدون تبجيلهم في مناسبة ما . ومع ذلك ، فلقد كان لهذا الحفل معنى آخر ، على حد قول ييمجان في كتابه « المافيا اليهودية - الماسونية » إذ إنه « يعني سيطرة الماسونية العليا على الحكومة الفرنسية في كل حين » .

وهو ما أشار إليه بول نودون قائلا : « لقد حصلت الماسونية في فرنسا ، عشية الثورة الفرنسية ، على مكانة كبيرة وسيطرة واسعة . فلقد غزت على التوالي مختلف الطبقات الاجتماعية : طبقة النبلاء ، والجيش ، والبرلمان ، ورجال الدين ، والأدباء ، والبورجوازية والطبقات الدنيا » (95) .

إلا أن الجماهير العريضة في فرنسا لم تسمع عن الماسونية إلا عقب عدة فضائح مدوية ، منها انهيار العملة عام 1882 ، والذي تبعته بعد ذلك بعدة أشهر فضيحة بانما ، التي عرف الرأي العام منها أسماء سلمون ريناخ Salmon Reinach وأرتون Arton ، وكورنيليوس هرتز Cornélius Herz ، وكلهم من اليهود . ثم تلا ذلك قضية دريفوس Dreyfus ، عام 1894 ، ثم فضيحة الملفات عام 1904 ، التي تثبت التدخل الرسمي للماسونية في الدولة والجيش . وفي عام 1933 كانت هناك قضية ستافيتسكي Stavitsky . ولا تتوقف القائمة بمقتل السلطان عبد الحميد ، الذي اغتالته الصهيونية والماسونية ؛ لأنه رفض بيع الأراضي الفلسطينية لليهود . ولا نقول شيئا عن الماسونية ونابليون بونابرت .

وكلها فضائح معروفة التفاصيل والمغزى ، وتقع مسئوليتها المباشرة على الماسونيين ، ولم يستطع إنكارها أي مؤلف متعاطف مع الماسونية وإن نحوا إلى إغفالها ، وإن كانت كلها مدونة بتفاصيلها في « الموسوعة الكبرى للماسونية » وغيرها ؛ مما أدى بالعديد من المؤرخين إلى القول تضامنا مع مارييل Mariel : « إنه منذ دخول الماسونية فرنسا وهي تلعب دورا دبلوماسيا في الخفاء لكنه شديد الأهمية » .

وهو في مؤلفه « الماسونيون في فرنسا » يقول : « إنه في عام 1930 تقريبا

أصبحت جماعة الماسونية أغنى ملاك الأراضي في أوروبا ، في وقت جد خاطف . كما أصبحوا في الآن نفسه أقوى حائزي الذهب . وسرعان ما توغل رواد المعابد هؤلاء ليستحوذوا على جماهير الشعب أسوة باستحواذهم على الصيارفة والبارونات . وقاموا بإنشاء البورصة ، وإعطاء خطابات الضمان ، والترويج لصناعات جديدة . أي أنهم من الناحية العملية يسيطرون على التجارة ، والزراعة ، والصناعة التابعة للمسيحية » (86) .

ولا نظن أن مثل هذه النصوص تحتاج إلى تعليق حول ذلك التغفل المقيت الذي أفسدوا به الواقع الاجتماعي الاقتصادي السياسي لا في فرنسا وحدها بل في كل البلاد تقريبا (إذ إن ما نشير إليه من كتابات مجرد نموذج لا نحب أن نشغل القارئ بأكثر منه رغم وفرة فيما يتصل بكل أنحاء العالم) .

وفي 13 أغسطس عام 1940 ، أصدر المارشال بيتان قراره بإغلاق كل المحافل الماسونية في فرنسا مع مصادرة ممتلكاتهم . وهو القرار الذي هلت له الأمة الفرنسية بأسرها ويشير بذاته إلى الروح العدائية التي بثتها الماسونية في نفوس الجماهير . مما حظي معه قرار بيتان بفرحة غامرة تعكس دلالات لا تحتاج إلى فطنة لمعرفة محتواها . وإن كان علينا أن ندرك في الوقت نفسه - مع كوستون - أنه « لا بد أن يكون المرء ساذجا لكي يتصور أن أشخاصا كانوا يمثلون كل شيء في الجمهورية الثالثة . سيخضعون في يوم وليلة ويقبلون ألا يصبحوا شيئا في الدولة الفرنسية » (33) .

ولقد كان استتباب الأمر لليهود والماسونيين في فرنسا من القوة بحيث كتب مارييل مؤكدا أن معظم المؤسسات والمنظمات كانت تابعة للماسونية ، بل إنه يرى : « أن هيئة الأمم كانت أساسا منشأة ماسونية وأول رئيس لها كان الماسوني الفرنسي ليون بوجوا Léon Bourgeois . ورغم كل شيء ، فإن « هيئة الأمم ، مثلها مثل « اليونسكو » ، فإن معظم أعضائها في كل الأنحاء من الماسونيين » (86) .

لقد كان النفوذ الاقتصادي اليهودي - الماسوني في فرنسا من الخطر بحيث دفع العديد من الكتاب ليدقوا الأجراس منبهين وكاشفين خبايا هذا النفوذ الذي أطلقوا

عليه مافيا المال ويتحدث ييمجان - على سبيل المثال - عن قوة البنك اليهودي الماسوني المعروف باسم كوهن لوب وشركاه Kohn . Loeb & CO ، والذي كان بمثابة العمود الفقري للاقتصاد الدولي في النصف الأول من هذا القرن : « لعلنا ندرك الموقف حين نعلم أن أصحاب أكبر مستودع للذهب كان لهم موضع قدم في كل معسكر أثناء الحرب ، وها هما الماسونيان اليهوديان ماكس وبول فاربورج Max & Paul warburg شقيقا فليكس فاربورج ، كان أولهما يشغل منصب المستشار المالي الأول المقرب للملك غليوم الثاني ، بينما كان ثانيهما يقوم بدور كبير أمناء الخزانة في الولايات المتحدة الأمريكية أيام الرئيس ولسن » (105) .

إن هذا البنك ، أو بتعبير أدق هذا الكيان المالي لم يكن . في الواقع - إلا اتحادا مصرفيا ضخما يضم أكبر خمس مؤسسات مالية ، بالإضافة إلى مائة واثنى عشر من أقوى البنوك ، إلى جانب العديد من التكتلات الصناعية والمالية في مختلف أنحاء العالم . إن رأس مال هذا الاتحاد الاحتكاري وفقا لما يقدمه ييمجان « يرتفع إلى اثنين وعشرين مليارا ومائتين وخمسين مليون دولار » . وحينما نعلم أن ييمجان كتب مرجعه عن « ألافيا اليهودية الماسونية » في عام 1934 ، فإن قيمة المبلغ تأخذ بعدا مختلفا . مما يدفعنا للتساؤل مع ييمجان : « ترى كم من الضمائر الفردية أو الجماعية يمكن إغراؤها بمثل هذا المبلغ الرهيب !! وكم هي القلاقل والمظاهرات والثورات والانقلابات والحروب التي يمكن إثارتها » ؟! (105) .

إن هذه القوى الهائلة التي لا يمكن إغفالها لليهودية - الماسونية ، سرعان ما أدت إلى موجات عدائية اتخذت أشكالا مختلفة عبر التاريخ . ولربما اندلعت هذه الموجات من كثرة ما كشف عنه الواقع من فضائح ، ومن كثرة ما أثير حولها من غموض وخفايا وألغيب .

ويرجع مارييل بداية هذه الموجات العدائية إلى أواخر القرن التاسع عشر . وهي الفترة التي سادت فيها الفكرة القائلة : « بأن الماسونيين ليسوا إلا العرائس التي يحرك اليهود خيوطها » . وها هو يؤكد بعدها بقليل : « إن الموجة المعادية لليهود الماسونيين

وجدت ما يدعم مخاوفها في الكتيب المعروف باسم « بروتوكولات حكماء صهيون » المنشور عام 1864 (86) .

ولقد اتخذت هذه الموجة المعادية أعنف صورها في تيار الفاشية والنازية . أما في فرنسا فلقد كانت فترة ما بين الحربين هي الحقبة التي شهدت ذروة هذا الهجوم . وعلى العكس من ذلك ، فلقد كانت موجة معاداة اليهودية الماسونية في أمريكا ، عنيفة في البداية ، ثم أخذت تخبرورويدا حتى بدايات الحرب العالمية الثانية ليعلو أوار لهيها من جديد . وأيا كان الأمر فليس هناك بلد آخر قد تحالفت فيه الماسونية واليهودية بهذه الصورة العضوية الانصهارية .

ولقد أدت كل هذه التداخلات إلى أن يجمع العديد من الكتاب على أن « الماسونية تمثل أداة سياسية واقتصادية واجتماعية لمافيا دولية » ، دونت أهدافها المعتوهة في بروتوكولات حكماء صهيون » . ثم يورد كوستون في الصفحة العشرين من كتابه فقرة لها أهمية خاصة من ذلك الكتيب الذي يقده الماسونيون : « إن هدفنا هو : القوة والدهاء . فالقوة وحدها هي التي يمكنها الغزو والانتصار في السياسة ، وبخاصة إذا ما كانت مختبئة في المهارات اللازمة لرجال الدولة .

« لا بد من أن يكون العنف هو المبدأ ، والدهاء والخدع هما القانون تجاه الحكومات التي لا ترضى بوضع تيجانها تحت أقدام أجهزة القوى الجديدة .

« إن الشر هو السبيل الوحيد إلى الخير . لذلك يجب ألا نتردد أبدا في استخدام الفساد والخيانة حينما يمكنهما معاونتنا على تحقيق أهدافنا . ففي السياسة لا بد من الاستيلاء على ملكيات الغير بلا تردد إذا ما كان ذلك سيؤدي إلى حصولنا على السلطة وعلى إخضاعه » (33) .

وها هو يقول بعدها : « إن الجمعية السرية الماسونية تلعب دورا أساسيا في السياسة الدولية منذ أكثر من قرن . فالحرب ، والثورات ، والأزمات الاقتصادية إنما هي من صنعها . إنها هي التي أدت إلى اندلاع حرب 1914 (الحرب العالمية الأولى) ، وذلك بقيام أحد أتباعها باغتيال أرشيدوق النمسا في مدينة ساراييفو . وهي

أيضا التي أشعلت المنازعات في أوروبا ، بفضل معاهدة مضحكة وبشعة في آن واحد ، وذلك بغية أن تثير صراعا جديدا كانت تنوي الاستفادة منه .

أما جوليفيه Jolivet ، مؤلف كتاب « مسئولية حرب 40/39 » ، فهو يرى : « رغم أن همة فرنسا قد خبت طوال السبعين سنة الماضية ، وعانت من عدم المسؤولية البرلمانية ، فإن هناك قوى ومنظمات أخرى قد استطاعت ، على العكس من ذلك ، أن تطور أساليب تحركاتها ؛ ونعني التحدث عن الماسونية واليهودية ؛ أي عن عنصري الانحلال الفرنسي » (73) .

لقد أوردنا في الصفحات السالفة بعضا مما رأينا أنه يشير إلى ذلك الترابط الحتمي والعضوي بين الماسونية واليهودية ، متجاوزين ذلك الجدل حول « بروتوكولات حكماء صهيون » ، والذي يعتبره البعض أهم النصوص الكاشفة لهم . ولكننا أثرنا أن نرجع - كما رأينا - إلى جمهرة من الكتاب يقررون وقائع دافعة تكشف عن عمق الرابطة التي نرى أنها أقوى من كل تصور ، بل هي أكبر من حدود هذا البحث ولم نتناول من هذه النصوص إلا ما له صلة بالفن بعامة ، وكان مؤثرا على حركة تطوره . وأسس للفن الحديث بخاصة . وهو ما نؤثر الحديث عنه بعد هذه الصفحات الكاشفة عن الأواصر والنشأة .

لقد جاء في « الموسوعة الكبرى للماسونية » عند مصطلح « الفن » هذا الهامش التفسيري : « إن إدخال مفهوم الفن - وأحيانا الفنون - في الطقوس التي تؤهل (الماسوني) للترقي لدرجة رفيق ، إنما هي حديثة نسبيا . وهو مصطلح لا يوجد في غير الطقوس الفرنسية . أما في المحافل الأخرى فإن المهندس الأعظم يحل محل الفن » (84) .

ويقول بلاتاجينه Plantagenet الذي صك تعريف مصطلح « الفن » في هذه الموسوعة ، موضحا فائدة الفن ودوره الاجتماعي قائلا : « إن الفن يعطي للإنسان الرغبة في المثل العليا والشعور بها ، إنه يرفعه إلى أعلى من ذاته ويجعله يشعر بأنبل المشاعر . وبفضل الفن استطاعت الديانات المختلفة أن تستحوذ على عقول أتباعها ، وبفضله أيضا يفتح الناس قلوبهم لأسمى المشاعر . الفن إذن بمثابة الشرط الأساسي

لتطور الإنسان وتقدمه . لنفسح له أكبر المجالات في أعمالنا وفي تنشئة الأجيال الجديدة » . والغريب هنا وعي بالدور والرسالة والمعطيات ، لكنهم استثمروا هذا كله للأهداف الأخرى التي رأينا طرفاً منها .

وها هو بول نودون ، في كتابه عن « النزعة الإنسانية للماسونية » يقول : « إن الصلة بين الفن والماسونية تبدو واضحة منذ البداية ، إذ إن الاثنين مرتبطان بشكل طبيعي . إن الصلة بين الفن والماسونية تتعدى بكثير تلك الطقوس التأهيلية للماسونية » (94) .

مما يدفعنا إلى القول بأن الفن في مجمله ، وبخاصة في دوره الاجتماعي ، ليس بغريب على الماسونية . وإنما يمثل بالفعل إحدى دعائمها ، بمعنى أن الماسونية مثلها مثل الكنيسة في عصر النهضة ، قد لجأت إلى الفن بكل مجالاته ، لخلق ذلك التجارب والتحاور مع الجماهير العريضة لتمكين من تحقيق غاياتها على الصعيد الاجتماعي المحلي والعالمي . بدليل أننا نقرأ في « الموسوعة الكبرى للماسونية » ما يلي : « إن كلا من هيجيل ، وجوته ، وهاردنبرج ، وفريدريك ليست ، وفيخته ، كانوا في غاية الأهمية ، ليس بالنسبة للماسونية التي انضموا إليها فحسب ؛ وإنما لأنهم قد ساعدوا على نشر الحكمة والحب الماسوني خارج أبواب معابدهم بفضل أعمالهم ، وأفعالهم ، وطباعهم ، والمثل الذي ضربوه ، وذلك دون أن يعي الجمهور أي شيء » (84) .

وها نحن نقرأ في الموسوعة نفسها كيف أن هانز كريستيان أندريسن Anderson الروائي الشهير « الذي جند حديثاً للماسونية ، لم يكن سوى الأديب الذي تم اختياره بعناية لصياغة النص الأساسي الذي يحدد مصير عملية بعينها كانت تبدو صعبة التحقيق ، وتبعاً لنجاحها كان سيتم تغيير وجه « المهنة » لترقى إلى رتبة « كهنوت » . وها نحن نطالع اسم هنري أرمسترونج « الموسيقي الشهير في مجال الجاز والذي كان عضواً في المحفل المعروف باسم مونتجومري رقم 18 في نيويورك » - وإن لم يشيروا إلى مهمة بعينها قام بها .

ودونما إبحار في لجج قوائم مذهلة من أسماء المؤلفين والفنانين والموسيقيين والفلاسفة

وغيرهم ، الذين تم تجنيدهم والذين لعبوا دورًا محددًا في انتشار الماسونية وفي تنفيذ مخططاتها ، وإن كان بعضهم على وجه اليقين بكل حسن النية ودونما معرفة بخفايا اللعبة وأهدافها المدمرة التخريبية .

لقد لجأت الماسونية التي خرجت - على وجه القطع - من حضن اليهودية كأداة عنكبوتية تفترس في شبكتها العقول وتزين بالشعارات مسربًا ما أن يقع المرء في برائته حتى يصبح حلقة أو ترسًا في العجلة الدائرة التي تقضي على كل القيم . وقد قامت الماسونية بدور محدد في الفنون ، ولعبت دورها بمهارة لتدعيم الفن الرديء الذي يفصل الفن عن دوره في الحياة ، ويحوّله إلى لعبة مضللة للجماهير ، يهرب بها من الواقع إلى أطر زائفة مدمرة للحضارة والإنسان معا ، ولدور الفن وتواصله ورسالته للناس وبالناس ، وتسود قوانين محرّكي خيوط اللعبة لحساب أهدافهم التي تضمن بجانب دمار الآخرين ثراء خزائهم . ويألها من مفارقة لم تدع وسيلة إلا سلكتها حتى يغشي العيون الدوار ، وعندها - عندما يحاولون أن يمدوا البصر للأمام ، للوجود المليء حامل المعنى - ينتهي بهم المطاف لمسيرة المألوف ويضيعون في زحمة اللعبة المصنوعة وأدواتها المحكّمة الصنع من إعلام بكل جنبااته ونقاذ مُشترَين وماسونية براقّة ويهود متخفين وراء ذلك كله ، ويألها من مطارق تدمر الروح والضمير والقيم المستقرة والإنسان والأمل والغد .

بقي لنا أن نتعرض للدور الذي لعبته الولايات المتحدة الأمريكية في الفن الحديث قبل أن ننهي هذا الفصل عن « التدمير بالمطرقة » .

* * *

الولايات المتحدة الأمريكية :

إن قصة الولايات المتحدة الأمريكية والفن الحديث لأكثر تعقيدا مما تبدو للوهلة الأولى ؛ إذ إنها تتطلب دراسة التطور التاريخي لذلك البلد ، وفكرة السيادة الأمريكية ، والتوسع الأمريكي ، والوجود اليهودي هناك ، ومن ثم دور الدولة اليهودية - الماسونية والفن الحديث .

إن الظروف الصعبة والنشأة الوعرة التي أحاطت بميلاد أمريكا لم تكن لتترك الفرصة للمستعمرين المهاجرين كي يهتموا بالمسائل الجمالية . ونظرا لأن هؤلاء المستعمرين المهاجرين كانوا يتكونون من أجناس متفرقة من أولئك الذين انتزعوا ليفرسوا من جديد في الأرض الجديدة . فلقد تكونت أمريكا كلها بلا أي جذور تاريخية . وبالتالي بلا أي تراث ثقافي أو فني ، ولسنا في حاجة لذكر أن البنى الفوقية إنما تقوم على قوى إنتاج في البناء التحتي .

ومنذ الرابع من شهر يوليو عام 1776 - وهو تاريخ تكوين الولايات المتحدة الأمريكية - وحتى مطلع القرن العشرين كان الفنانون الأمريكيون في حالة تخلف يرثى لها . وتزداد الهوة اتساعا حينما نقارنها بمستوى الإبداع والإنتاج الفني في أوروبا أو في البلدان الأخرى ذات الجذور الممتدة في التاريخ وذات الحضارة العريقة .

ورغبة منهم في معالجة ذلك النقص الحضاري . قد أخذ الأمريكيون على عاتقهم فكرة تكوين تراث لهم . وبالفعل ، ابتداء من القرن التاسع عشر أخذوا يشترون أي أعمال فنية يمكنهم شراؤها ، وبخاصة أن الثورة الفرنسية وحروب نابليون كانت قد أدت إلى حركة واسعة بين الأعمال الفنية التي لم يكن يحميها أي قانون كتراث قومي يحرم نقله أو تصديره وبدفعهم أعلى الأسعار لأجل المقتنيات ، لم يلهب ظهور الأمريكيين حب الغرور والتظاهر القومي المتعطش إلى التسابق وتحقيق الأرقام القياسية فحسب ، وإنما اندفعوا إلى نهاية الشوط ، وأسسوا لأنفسهم أغنى متاحف العالم ليفتخروا بما لا يملكه الآخرون ، ويعوضوا افتقارهم لأي تراث أصيل ، مما أتاح لهم - في الوقت نفسه - الانتقال إلى مستوى من الحضارة لا غنى للفن الحديث عنه . ورغم كل شيء فقد ظلت عقدة النشأة ملازمة لهم ؛ فاندفعوا للعبة الفن الحديث ، ثم أصبح العديد من مؤسساتهم ركائز أساسية في اللعبة .

وتمثل الأعوام الخمسة والثلاثون التي سبقت الحرب العالمية الأولى عملية اقتناء نهمة ، أشبه ما تكون بجوع البقر الذي لا يعرف شبعاً !! وهكذا عندما وصل جاك سليجمان Jacques Seligman إلى نيويورك عام 1912 ، كان كل اهتمامه مركّزاً في العناية بالصناديق التي تمثل مقتنيات السيد مورجان Morgan وعددها ثلاثمائة

وخمسون صندوقاً ! ف فيما بين عامي 1905 و 1906 كان الأخير قد اشترى مجموعة مقتنيات البارون الألماني ألبرت فون أوبنهايم Albert Von Oppenheim ، ثم فيما بين عامي 1906 و 1911 اشترى مجموعة الأرشيدوق الفرنسي جورج هونتشال Gerge Hoenstschal .

وبخلاف هذا المورجان الشهير ، تمتد القائمة لتحتوي المئات من الأسماء نذكر منها بنيامين ألتمان Benjamin Altman ، وفيدنير Widener ، وبلومنتال Blumenthal ، وفريك Frick ، وجولد Gould ، وكريس Kress ، دون أن نغفل بالطبع اسم آل روتشيلد الذين تهافتوا على شراء الأعمال الفنية حتى فترة ما بين الحربين . ولقد أدت سياسة الشراء هذه إلى إنشاء متحف الفن الحديث عام 1929 ، في ذلك العام نفسه الذي أعلن فيه عن الأزمة الاقتصادية الطاحنة !!

ولقد دأب هذا المتحف منذ إنشائه على تنظيم معارض الفن الحديث الأوروبي . بينما قام جوجنهايم Guggenheim بتأسيس متحف « الفن غير الموضوعي » Non - objectif Art ، وهو الأول من نوعه في العالم . ولم لا فالنوعية الأمريكية تستطيع أن تتمثل التقاليع وتستثمرها معاً مضياً إلى ما لا نهاية ، وبخاصة أن للعبة وجهها الاقتصادي .

وكان نظام هبة المجموعات الفنية للمتاحف مرتبطاً بنظام الضرائب في الولايات المتحدة الأمريكية ؛ إذ إنه لم يكن يستبعد الفن عن الاستثمارات ، كما سبق أن رأينا . وكان ثمن الأعمال المقتناة يسقط من المبالغ المستحقة للضرائب . وهي لعبة مزدوجة - والحال هذه - تتفق وعملية الشراء النهمة التي يقوم بها أصحاب الملايين . فمن جهة كانوا يزودون بلدهم بتراث ما ، ومن جهة أخرى كانوا يخفضون قيمة المبالغ الخاضعة للضرائب !

أما فيما يتعلق بفن التصوير الأمريكي ، فإن أول أعمالهم الفنية يرجع إلى القرن السابع عشر . وإن لم يوجد من تراث هذه الفترة سوى حوالي خمسين لوحة مرسومة وفقاً للمدرسة الكلاسيكية أو الواقعية . ثم دخل المذهب التأثيري بفضل بعض الفنانين الذين درسوا في فرنسا . وبعد ذلك تنابعت المدارس والمذاهب على التوالي .

وفي السابع عشر من شهر فبراير عام 1914 ؛ أي قبل الحرب العالمية الأولى ببضعة أشهر ، تم افتتاح أول وأكبر معرض في مدينة نيويورك . وكان عنوانه : « المعرض الدولي للفن الحديث » . وكان المعرض مقاما في أحد مستودعات الأسلحة الأمريكية . وعلى وجه الدقة ، في إحدى قاعات الأسلحة الخاصة بالفرقة التاسعة والستين من سلاح الفرسان . لقد كان المكان الوحيد الذي يمكنه أن يستوعب ألفا وستمئة لوحة وتمثالا ورسما . مما أدى إلى إطلاق ذلك الاسم الذي اشتهر به المعرض وهو « معرض السلاح » Armory show ، ترى أكانت نبوءة قدرية أم تخطيطا ؟! إذ سرعان ما استخدم هذا الفن ليكون من أشد الأسلحة فتكا بالحضارات والتراث والشخصية القومية في كل بلد غزاها !

لقد ضم هذا المعرض بضع لوحات ابتداء من جويا مرورًا بأشهر الفنانين التأثيريين ؛ ليغرقوا حوائطه بعد ذلك بكل المعاصرين من معلول لعبة الفن الحديث وعلى رأسهم مارسيل ديشان Marcel Duchamp ، ولوحته الشهيرة « عارية تنزل السلم » ، والتي كادت الجماهير الغاضبة تدمرها .

وكان لهذا المعرض تأثيره الفجائي والحاسم على فن التصوير الأمريكي . فقد عكس من ناحية ذلك التطور الفني العالمي وما وصلت إليه أحدث تياراته التي تابعا بعضا منها فيما تقدم ، ومن جهة أخرى كان تويجا لشعار الفن الحديث برمته وبخفاياه التي لا يعلمها الجمهور ، ومنذ ذلك الحين وضحت علاقة السلطة بالفن الحديث ؛ إذ إن الدولة كانت تقود وتغطي اللعبة ! من ناحية ؛ لأن بعض مؤسساتها جزء من اللعبة ، ومن ناحية أخرى كان الجري وراء التقاليع سمة مميزة للواقع الأمريكي . وانسأقت مدرسة فن التصوير الأمريكي في اختلاق تراث محلي في الوقت نفسه الذي جاهدت فيه لإخفاء تبعيتها للفن الأوروبي – ويالها من مفارقة !!

فابتداء من مطلع القرن العشرين ، كانت الولايات المتحدة الأمريكية تستقبل وتحتضن الفنانين النازحين إليها ، وبخاصة الألمان الذين يطاردتهم النازي ، والذين أسندت إليهم مهام تعليمية ، مثلما حدث مع هانز هوفمان Hans Hofman ، وألبرز ، وموهولي ناجي ، وجروبيوس . وكانت لكل من بيكاليا وديشان فترات

إقامة طويلة في نيويورك . وكان لصلات ديشان الحميمة مع آل أرنسبرج Arensberg ، تلك الأسرة المثقفة اليهودية الشاسعة الثراء ، ثم استقراره النهائي وتجنسه بالجنسية الأمريكية أثره العميق على الفنانين المحليين بتشجيعهم على تقليده . ولقد عانى الفنانون المحليون من الأزمة الاقتصادية ؛ لذلك تم إنشاء العديد من المؤسسات التي تقوم بتنفيذ المشاريع الحكومية لتخفيف وطأة الموقف . ومن ثم تم إسناد الأعمال الحكومية لآلاف الفنانين العاطلين . وكان أولها « مشروع الأعمال الفنية العامة » Public works of art project الذي أنشئ عام 1933 وقامت وزارة المالية بتمويله ، ثم تحول في العام التالي إلى « مشروع الفنون الفيدرالي » Federal art project . وعلى مدى تسع سنوات ، قام أكثر من ثلاثة آلاف وخمسمائة فنان (يتقاضون راتبا شهريا مجددا) بتنفيذ حوالي خمسة عشر ألف عمل فني لتزيين المرافق العامة كالمطارات والمدارس ومكاتب البريد ... إلخ . وفي عام 1943 تحول هذا المشروع إلى « إدارة تقدم الأعمال » Works progress administration التي كان برنامجها من وحي سياسة روزفلت .

الأمر الذي يتضح فيما يطرحه تيسو R . Tissot في كتابه عن « الفن في مواجهة الأزمة » عندما يقول : « كانت حكومة البيت الأبيض تساند بكل ثقلها المعنوي والسياسي وبكل الوسائل الممكنة لتهدئة مطالب هؤلاء الفنانين الذين كان يمكن للبطالة أن تحولهم إلى عناصر مقلقة » . والطريف أن المقصود بتعبير « عناصر مقلقة » هنا إنما يعني ميلهم إلى اليسار !

من هنا نرى أنها لم تكن مجرد مساندة معنوية وسياسية فحسب ، وإنما كان البيت الأبيض يساهم بثقله في استتباب منهب فني بشكل رسمي ، بأن يخضع الفن لسياسة الدولة ، بما أن هؤلاء الفنانين كانوا يتقاضون مرتباتهم من الدولة . ومطلوب منهم تنفيذ أعمال خاصة بالدولة تبعاً لتوجيهاتها . وفي ذلك الوقت يوضح جان كلير الأمر قائلاً : « إن الفنانين الذين رفضوا الانسحاق لتوجيهات الدولة وتجريدياتها أمثال إدوارد هوبس Edward Hoppes أو ديكينسون Dickinson ، كان مصيرهم الصمت أو النسيان والنفي داخل البلاد » (26) .

وابتداء من عام 1940 استتب الأمر للفن التشكيلي . وبعد تطوره في نيويورك ، فيما بين عامي 1940 و 1950 ، من أكثر المظاهر اللافتة للنظر في تاريخ الحركة الفنية بأسرها . ففي أثناء هذه الحقبة ، وبخاصة في منتصفها تقريبا (عام 1945) عندما خرجت الولايات المتحدة الأمريكية منتصرة في الحرب ، اتضحت معالم عدة أحداث لها مغزاها . ذلك أن هذا التاريخ لم يكن يعني فحسب قصف كل من هيروشيما وناجازاكي بالقنابل الذرية - والذي يمثل قمة التدمير المتعمد - وإنما كانت هناك أحداث أخرى منها توقيع ميثاق منظمة الأمم المتحدة ، والتي كان الهدف الشكلي لها هو المحافظة على السلام والأمن الدوليين وإقامة تعاون اقتصادي واجتماعي وثقافي بين الدول ، ومنها أيضا مؤتمر يالطا الذي تم فيه تقسيم العالم إلى مناطق تابعة للقوتين العظميين ، فأصبح هناك معسكر تابع لليمن وآخر تابع لليسار ؛ أي أن الواقع العالمي قد أصبح بإزاء أيديولوجيتين مختلفتين متناقضتين ، إحداهما حكومية رأسمالية ، والأخرى جماهيرية اشتراكية . وكان ذلك بمثابة إعلان للحرب الباردة ، تلك الحرب التي قال عنها فرانك شكسبير Frank Shakespeare ، مدير « أوشا » U.S.I.A : « إنها كانت صراعًا للسيطرة على عقول البشر » .

وابتداء من عام 1945 أيضا ، بدأ البناء الفوقي الأمريكي لمشروع غزو الفضاء ، ذلك المشروع الذي انطلق تنفيذه من أجل تحقيق تلك الرغبة المحمومة للسيطرة على الكرة الأرضية وما يحيط بها من كواكب . ولا يفوتنا في هذا الصدد أن نشير إلى أن « السيطرة على الكرة الأرضية وما حولها » إنما هي حجر الزاوية الرئيسي وهي التي تسعى إليها الأحلام اليهودية الماسونية ، والتي كانت تحتاج إلى مدد زمني يحتاج بدوره إلى مخطط مقنن ومدرّوس يدخل ضمن أدوات الفن بكل الجنبات المتصلة بمجاله . ولعام 1945 أهمية واضحة في حقل الفن ذلك أن لعبة الفن الحديث قد بلغت ذروتها كأداة تخريبية . وابتداء من ذلك التاريخ بدأت ممارسة كل أشكال اللعبة بكل القحة وبلا موارد .

ليس غريبا إذن أن تكون الحملة القومية والعالمية لحرية الإعلام هي أول مخطط دولي هرعت الولايات المتحدة الأمريكية إلى تنفيذه عقب الحرب العالمية الثانية . وما

أكثر المؤسسات التي تم إنشاؤها كنتيجة لهذه الحملة وأثر من آثارها ومواكبة وتدعيمها ، وإن كانت منظمة اليونسكو هي أضخم هذه المؤسسات التي لم يعد أحد يجهل تبعيتها للولايات المتحدة الأمريكية . ومهما اختلف معنا البعض حول هذه الحقيقة فيكفي أن نذكرهم بما سبق أن دللنا عليه من أن معظم أعضائها - كما رأينا - من الماسونيين .

لقد زعموا أن هذه المنظمة قد أنشئت من أجل حماية حرية الإنسان وتطوير الثقافة بشكل حيادي ، ورغم هذه الشعارات وغيرها ها هي المنظمة منذ إنشائها عام 1946 ، ترفع عاليا راية الفن التجريدي رسميا . ويكفي أن واجهة المبنى تعلوها لوحة زخرفية تجريدية مساحتها مائة متر مربع ، تزهو بالتحدي أو بالسخرية بجوار مبنى الإنفاليد Invalides الذي يضم رفات نابليون ، مؤسس حضارة فرنسا الحديثة !! الأمر الذي أثار في هذا الموقع بالذات موجة عارمة من الصراعات ، نورد منها تساؤلات جازافا : « ترى أعني ذلك تواطؤا أم تخريبيا ؟! » .

أما الباحث أود Eudes فيقول في كتابه عن « السيطرة على العقول : جهاز تصدير الثقافة الأمريكية للعالم الثالث : » « لقد استولت الولايات المتحدة الأمريكية عمليا على المنظمة لتوجه بانتظام كل أساليبها ودراساتها وبرامج مساعداتها لتحقيق أهدافها الدولية . إنها تستثمر المنظمة كلية إذ تؤمرك كل مشاريعها . لقد استخدمت الحكومة الأمريكية مسرب اليونسكو لتزيد من سيطرتها الكاملة على قطاع استراتيجي من الدرجة الأولى ، ألا وهو : تكوين الصحفيين ورجال الإعلام المحترفين » (52) .

ولا أظننا بحاجة لإعادة عرض أهمية الصحافة ورجال الإعلام وتأثيرهما المباشر في انتشار الفن الحديث وزرع بذرة وبث سمومه في كل المجتمعات تقريبا .

إن ازدياد سرعة أحداث الحرب الباردة والتي اشتد أوارها منذ عام 1947 ، قد عجل بإنشاء منظمات جديدة لتصدير الثقافة الأمريكية . الأمر الذي يمثل الموجة الثانية لتجنيد كل الإمكانيات البشرية والمادية لخدمة الدعاية الرسمية وأيديولوجياتها .

ولم يكن عبثا أن يصرخ فيليب كومس Philip Coombs ، وهو أول من شغل منصب وكيل الوزارة المساعد في وزارة الثقافة والتعليم الأمريكية قائلا : « إن الحكومة الفيدرالية قد أضافت بعدا رابعا للمجالات الكلاسيكية الثلاثة (المجال الدبلوماسي ، والعسكري ، والاقتصادي) ألا وهو : مجال العلاقات الثقافية » .

أي أنه تم إدخال الثقافة رسميا ضمن الترسنة الضخمة التي تستعين بها الحكومة الفيدرالية لتؤثر على العالم الخارجي . إن هذا البعد الجديد ، الذي يمثل مجالا رابعا ، سرعان ما سيصبح السلاح الذي لا بد من توجيه كل ما في ترسانته ضد البلد الذي يتطلب الموقف غزوه .

إن الأمر يتجاوز كل حرب باردة بين الدولتين العظميين ، يتجاوز تلك الرؤية الضيقة التي يرى فيها البعض أن الولايات المتحدة الأمريكية أرادت أن يعلم الاتحاد السوفيتي أنها قد أصبحت دولة ثقافية قوية ، وإنما أرادت الولايات المتحدة - في ظننا - أن تفرض على أوروبا وعلى بقية البلدان الخاضعة للسيطرة الأمريكية ، بل والعالم أجمع ، فكرة أن نيويورك قد أصبحت - منذ الآن - المركز الجديد للعلوم والفنون . بعبارة أخرى : أنهم « سادة » العالم الحقيقيون !!

وسرعان ما تضافرت الجهود لتصنع نيويورك أسطورتها الذاتية . إذ إن إنشاء قرية جرينتش Greenwich على غرار الحي اللاتيني في باريس بما به من بوهيميين ، لم يكن أمرا عشوائيا ، وإنما كان يعني بوضوح : أنه قد أصبح على الأوروبيين أن يذهبوا ، بدورهم ، ليحجوا ويطوفوا حول « مكة » الفنون الجديدة !! ولم يكن عبثا أو محض مصادفة أن تنشر مجلة « الفايننشال تايمز » Financial Times (التي يعد بابها الفني من أكثر الأبواب التي يقدرها القراء حق تقديرها) . مقالا ضخما عام 1964 حول أفول باريس كمركز لعالم الفن عنوانه : « باريس ، عاصمة الفنون المعزولة عن العرش » !!

وفي أواخر الخمسينيات ، وفي قمة اشتعال الحرب الباردة ، تم إقامة سلسلة من المعارض الدولية في البلدان الخاضعة للولايات المتحدة الأمريكية ، لتثبت أن الفن

الحديث الأمريكي هو التيار الوحيد الهام الذي شب عملاقا على يديها بعد الحرب ! وبعد ذلك بعامين ، وفي مطلع الستينيات ، أصبحت مدينة نيويورك بالفعل هي عاصمة ما يسمى بالفن الحديث بلا منازع . وذلك بفضل أساطين اللعبة بمكونات تلك المافيا التجارية الاحتكارية التي لا مثيل لها على مر التاريخ ، والتي عرفت كيف تفرض « عبادة » مسوخ الفن الحديث في مختلف البلدان .

وابتداء من هذه الحقبة أيضا ، أصبح استبعاد أي قيمة انفعالية أو إنسانية من الإنتاج الفني الأمريكي هو القاعدة السائدة بلا تردد . ويمثل بولوك وما ابتدعه من فن حركي Action painting ، قمة ذلك التيار إلى جانب البوب آرت Pop'Art الذي كان كل من وارول Warhol ، وروزنكويست Rosenquist ، ولوكتنشتاين Lui Ktanstein ، وأولدنبرج Oldenberg من أهم ممثليه .

وما أن تم استقرار الأسطورة في الأذهان حتى بدأ العمل من أجل فرضها وتصديرها بل وتقديسها . ويقول فرانك إلجار Frank Elgar في هذا الصدد : « لقد نجحوا في ذلك بما أن بينالي فينسيا الدولي قد منح جائزته الكبرى عام 1964 إلى روشنبرج Rauschenberg ، وفي ذلك العام نفسه كان ألبوب آرت يعرض بحفاوة في متاحف جاند ولاهاي وأمستردام . ولا يمكن لعين أن تخطئ أنه كان فناً أمريكياً مستقلاً بذاته غير متأثر بأحد ، يغزو التاريخ منتصرا » (92) .

وللمحق ، لم يكن بينالي فينسيا وحده الذي قدم مائدة القربان ، وإنما تضافرت معه كل المعارض الأخرى في البلدان الغربية ليقيموا التراتيل ويقدموا القرايين للفن الحديث ، بالرغم من ذلك الخلط الهائل والبلبله المثيرة التي أدت إليها سرعة تتابع الحركات والمذاهب والتيارات وما صاحبها من كتابات لا تقل عنها تجريدية ، وسادت نغمة نشاز واحدة ، وانطلق نوع واحد بكل تنويعاته المتكررة ، تراه في باريس أو في نيويورك ، في فلورنسا أو في اليابان ! وكانت المتاحف المسماة بالطليعية الأمريكية ، تعد بمثابة حلقات الوصل بين متاحف البلدان الخاضعة للسيطرة الأمريكية . وها هي معارضها تتصاعد في الستينيات بجرأة لا مثيل لها ، وامتد التوسع الجغرافي للفن الحديث الأمريكي ليعطي بنشازه مساحات البلدان التابعة بأسرها .

ويعد السادس من أبريل عام 1961 ، (وهو تاريخ إطلاق القمر الصناعي المعروف باسم « إيرلي بيرد » Early Bird من قاعدة النازا N.A.S.A.) ، بمثابة تاريخ مولد نظام جديد للاتصال عبر الكرة الأرضية بأكملها . ولقد عانت منه حضارات العالم بأسره ، فعلى حد تعبير أود Eudes ، « كان المقصود هو قتل أي أيديولوجية قومية وطنية » . ولسنا هنا دعاة إطار شوفاني أو إحياء للنزعات العرقية ، ولكننا ندرك خطورة إبادة الثقافات القومية وحضارتها . إذ المعروف أن لكل ثقافة خصائصها النوعية التي تمثل العائق الحقيقي في وجه تلك النزعة التي تتشدد بالشعارات لحساب القوى الاحتكارية العالمية عن تذويب الفوارق بين الشعوب . وذلك ما ترمي الماسونية اليهودية إلى تحقيقه بفضل أحدث ما وصلت إليه التكنولوجيا الأمريكية المستخدمة في مكانها حتى تحكم حلقة سيطرتها لتحقيق مآربها .

إن أهمية ثورة الإلكترونيات في وسائل الاتصال لا تكمن في تخطي مفهوم السيادة المحلية فحسب ، وإنما في ازدياد وطأتها عبر محطات الإرسال الإذاعية أو التليفزيونية المنبثة من الأقمار الصناعية ، والتي تسمح للأفراد بالتقاطها مباشرة بما تتضمنه من برامج أحكموا تركيب مكوناتها للقضاء على كل روح وطنية أو قيم دون المرور عبر قنوات الإشراف المحلي لكل بلد . وهو ما يعني ؛ من جهة أخرى أن الحدود الجغرافية للدول قد فقدت كيانها ، ومن ثم ضرورة مجابهتها للغزو العلمي - الثقافي الأمريكي ، إذ إن توافر إمكان التقاط الإرسال ، أيا كانت المسافة الجغرافية ؛ إنما يعني بكل تأكيد أن الحدود الجغرافية أصبحت لا معنى لها . فهذا هو التدخل يتم مباشرة من منبع الإرسال إلى المتلقي في أي مكان ، ورغم أنف أي رقابة محلية أو كل حس وطني ، لتدمير الوعي بقضايا هذا الشعب أو ذاك ، والتسلل إلى الوجدانات والعقول ، وخلق التبعية الفجة عبر إعلام أكثر فجاجة .

وما من أحد يجهل في يومنا هذا حجم الكم ودلالة الكيف الناتج عن استخدام كل هذه الوسائل التقنية لصالح الهدف الرامي إلى نشر كل أوجه الأنشطة الحياتية والثقافية و « الحضارية » الأمريكية الحديثة بمضامينها المصدرة للشعوب . وهكذا أصبح تعبير « أسلوب الحياة الأمريكية » هو النمط الذي تم فرضه بفضل التضايف

الشرس لكل وسائل الخدمات الثقافية ومختلف المراكز السياسية . ويا لها من لعبة يمضي مخططها لما هو أبعد ، إذ لا حد لطموح المؤسسة الصهيونية وصنائعها من ماسونية وكيانات دولية وقوى مصنوعة .

ألا يستوقف النظر أن سيادة الأيديولوجية الأمريكية وتصديرها وفرض ثقافتها على المجتمع الدولي وهو ما يُعد من الوقائع التي تم تحقيقها في سرعة بالغة - تخضع نخضوعا لا تخفي ملامحه لقوى الصهيونية العالمية والكيان الصهيوني في فلسطين المحتلة ؟ بل أنه ما من رجل دولة أو مفكر أمريكي إلا ومالاً اليهود واشترى ودهم وزايد على مطالب الكيان الصهيوني ؟! وها هو الحماس المتبجح كثيرا ما ينادي عبر كلمات رؤساء الولايات المتحدة الأمريكية ومفكرها بضرورة القطع الحاسم مع الماضي ، وإعادة تاريخ العالم من جديد ! وما أكثر النصوص التي يمكن الاستشهاد بها من الخطب الرسمية أو البرامج الانتخابية التي تعكس بوضوح هذه النعرة التي تخفي في طياتها ضرورة إعادة تشكيل العالم وتاريخه وفقا للناموس الأمريكي !

إن بيان روكفلر الشهير ، في عام 1969 ، يعد نموذجا ملموسا لكل المبادئ الرامية إلى غزو العقول . إنه برنامج شامل واضح لكيفية التوغل الثقافي في أعماق الشعوب ، موضوع بدقة متناهية ، نورد منه النقاط التالية : خلق هيئات محلية متخصصة ، إعادة تنظيم أجهزة التعليم المحلية ، تبادل المهنيين القائمين على التعليم والإعلام والثقافة ، زيادة عدد ساعات الإرسال ، إفساح للدور السفارات في نشر النشاطات الفنية التي تخدم الأهداف التي نأمل أن تكون قد اتضحت بعض ملامحها فيما عرضناه حتى الآن .

ويكفي أن نستشهد هنا بتلك المذكرة التي قدمها كندي ، وذلك القانون الشهير لفولبرايت ، وكلاهما من الوثائق التي نرى فيها بوضوح ذلك المخطط المصنوع بعناية للتوغل الثقافي والفني . فمن الأمور المعلن عنها صراحة أن الهدف الوحيد « لبرنامج الزوار الدوليين » International Visitors Program ، تهيئة الفرصة للفنانين أو المتخصصين الأجانب كي يتعلموا من خلال معاشتهم للأمريكيين ما يمكنهم من القيام بعملهم بشكل أفضل في بلادهم !! فإذا كانت جمهرة من شعوب العالم (أفرادا

ودولا أحيانا) يتسمون بالحساسية تجاه اليهود والكيان الصهيوني ، فها هي أمريكا ومن خلال اليهود أيضا تدعو الصفوة منهم لزيارة الولايات المتحدة الأمريكية ، وعبر برنامج مدروس يتم « غسيل المخ » بل والتجنيد أحيانا . وما أكثر أولئك الفنانين المحليين الذين سافروا إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليعودوا منها وقد غيروا اتجاههم وينساقوا في التجريديات !

ولأن الأمانة العلمية لا تعرف المشاعر الشخصية ، فثمة مثال يوضح هذا الذي نقوله ونذكره على مضرر فيما يتعلق بمصر ، عندما نقرأ في « روبرت » Robert ، في المجلد الأول من « الموسوعة الدولية لفن التصوير » أن الفنان المصري صلاح طاهر « قد انساق في التجريد عقب زيارة له للولايات المتحدة الأمريكية » !! (124) .

وها هو إزيجنيف بجنزنسكي Ezbigniev Brzejinski لا يكف عن التردد ، في كتابه المعروف باسم « الثورة التكنو - إلكترونية » ، معبرا عن شغفه كي « يرى ذلك اليوم الذي تزدهر فيه الولايات المتحدة الأمريكية بفضل الفنون والعلوم بقدر ما يتم ذلك بالسلاح والاقتصاد ، وصولا لخلق التجمع الاحتكاري الدولي » ! ولا نظننا بحاجة للإشارة إلى المضمون اليهودي الماسوني وراء ذلك كله .

وها هو كارتر يفصح أكثر من مرة قائلا : « إن الزعامة الدولية التي آلت إلى الولايات المتحدة الأمريكية يجب أن تكون قائمة بثبات على احترام وإعجاب العالم لمميزات أمتنا العليا ، والتي تعد بمثابة المرشد في مملكة الأفكار والعقل » ؟ وبالفعل لقد تضافرت جهود فريق العاملين معه لسن أيديولوجيات جديدة ترمي إلى احتكار كل شيء لصالحهم ، جاعلين من أمريكا المركز الثقافي للعالم ؛ أي مركز الفنون والعلوم والاقتصاد . لا أظننا بحاجة لتكرار رؤية أصبحت جلية للعيان من دور اليهود في تدعيم هذا المركز واستثماره .

لقد أصبح العمل من أجل الصالح العام الأمريكي من مهام الدولة في نظر قادتها وفي نظر ملاكها الكبار . ولقد أصبحت فترة ما بين الحربين نوعا من الهوس في إقامة المتاحف الخاصة بالفن الحديث والمؤسسات الفنية . ويُعد مثل جورج بلومنتال ، أحد

كبار المشاركين في بنك « لازار » Lazard ، الذي أهدى ملايين ومجموعات مقتنياته إلى متحف « المتروبوليتان » من الأمثلة المتكررة بالمثل ، وكان معظمها من اليهود .

لذلك يتساءل برنيه Berneer : « كيف إذن يمكن ألا ندهش ونصبح شديدي الحرص حيال ظاهرة سوق الفن الذي أصبح حاليا في أيدي اليهود ، وها هم التجار والنقاد الذين يروجون له والمصورون اليهود من الكثرة في مجال الفن القائم في أيامنا هذه ، وقد اتفقوا على مهاجمة التراث اللاتيني والإذعان لروح نقد قائمة على هدم وتفتيت كل القيم » (133) .

وبخلاف عملية الشراء بشراهة وإهداء الجميع الكاملة للمتاحف القومية ، فإن هؤلاء المليونيرات الأمريكيين كانوا يقومون بتجنيد الشخصيات المسؤولة للاستفادة من معلوماتهم . فأسماء من قبيل بيرنسون Perenson ، وماكس فريد لاندلر Max Fried landler ، وروجيه Roger ، ودوران - رويل ، والعديد من غيرهم ليست وحدها أسماء الأجانب الذين يعملون كمستشارين لصالح أمريكا .

وفي الوقت نفسه تم إنشاء العديد من المؤسسات الفيدرالية وكان أشهرها O.S.S. Office gstate Security O.W.I Office gwar Information U.S.I.A. United state Information agency U.S.I.C.A. uniled state international agena . ويقول أود Eudes : « إن كل هذه المؤسسات قد أنشئت وتم تشغيلها بفضل تجنيد آلاف الصحفيين ، والكتاب ، والفنانين ، ورجال الإذاعة والسينما ، والجامعات ، الذين كان يُسند إليهم تنفيذ مهام معينة على الصعيد الدولي ، لخدمة استراتيجية الثقافة والأيدولوجية الأمريكية طوال فترة الحرب بدلا من إرسالهم إلى الجبهة » (52) .

إلا أن هذه الآلة الضخمة التي تم خلفها لزم الحرب قد تم استخدامها أيضا في زمن السلم . وهكذا وجدت الدولتان الكبيرتان المنهزمتان ، ألمانيا واليابان ، كل مناهج التعليم بها وكل وسائل الاتصال الجماهيري ، وكل إنتاجهما الفني وقد تم تغييره تماما على يد المحتل الأمريكي ، الذي وصل صلفه وثقته بدوره أن صك ذلك الختم الشهير : « صنع في اليابان المحتلة » !!

ولقد لعبت أجهزة الإدارات الثقافية التابعة للجيش الأمريكي دورا هائلا حاسما في هذين البلدين بقدر ما قامت به في كل البلدان التي وجدت فيها قواعد عسكرية أمريكية . مما يثبت أن الجهود المبذولة من أجل نظام جديد للإعلام الدولي ، لم تكن في الواقع إلا جهودا من أجل عرقلة ومراقبة التطور الداخلي في البلدان المحتلة أو تلك الخاضعة والتابعة لنفس الأيديولوجية السياسية - الاقتصادية . لكن الأمر تجاوز الإدارات الثقافية التابعة للجيش إلى كل أجهزة الدولة ومؤسساتها ، بل لقد تجاوز ذلك كله إلى مؤسسات تتجاوز كل تصور . وها هو أود يشير لطرف منها قائلا في المرجع السابق نفسه : « إن كم النشاط الثقافي والتعليمي الذي تقوم به الحكومة الأمريكية على المستوى الدولي ، والذي يتم بدرجات متفاوتة من العلنية ، يجب ألا يُنسى الدور الأساسي لإدارات التجسس ، والتي تأتي الـ « س . أي . إيه » C.I.A في مقدمتها في هذا المجال » (52) .

أما بداية إقامة اليهود بأمريكا فترجع إلى كريستوف كولومب ، الذي حمل معه وسط بحارته عددا من أولئك الأشخاص المضطرين إلى مغادرة إسبانيا ، بناء على المرسوم الذي صدر بذلك في الثاني من أغسطس عام 1492 . ولقد اعتبر اليهود هذا العالم الجديد حقلاً خصباً لاستيطانهم ، وبدأت الهجرات اليهودية تتوالى ، لكنهم نظرا للصعوبات التي واجهتهم عند محاولة إقامتهم في الجنوب ، فقد استقروا في الشمال ، في تلك الأراضي التي يقيم عليها المهاجرون الهولنديون ، والتي أصبحت فيما بعد ولاية نيويورك . وها هو كوستون في كتابه المعروف عن « أمريكا معقل اليهود » يذكر بأنه : « بعد حرب التحرير صاغت الولايات المتحدة الأمريكية دستورها المدني والسياسي ، وبذلك حصل اليهود على كل حقوق المواطنين الأمريكيين » (31) .

لكن عملية استيطان اليهود لم تمر هكذا دون أن تثير المشاكل من جانب المواطنين الذين تولوا الدفاع عن بلدهم حيال هذا « الغزو » الجديد . ولقد سبق لبنيامين فرانكلين أن تنبأ بالمأساة وأخذ يحذر مواطنيه من مغبة حركة اليهود ، وذلك في الخطاب الذي ألقاه أمام الجمعية الدستورية عام 1789 ، إذ قال صائحا :

« هناك خطر كبير يواجه الولايات المتحدة الأمريكية . وهذا الخطر ممثل في

الاستيطان اليهودي . فلقد انخفض المستوى المعنوي والشرف التجاري على أيديهم . وقد ظلوا منفصلين عنا ولم يذوبوا فينا . ونظرا لإحساسهم بالقهر ، فهم يحاولون خنق الأمة ماليا ، مثلما فعلوا في إسبانيا وفي البرتغال ؛ فإذا لم نقم بطردهم من الولايات المتحدة الأمريكية بموجب هذا الدستور ، ففي أقل من مائة عام سوف يغزون هذا البلد بدرجة تجعلهم يسيطرون علينا ويدمروننا . لسوف يغيرون من شكل الحكومة التي قد دفعنا ، نحن الأمريكيين ، دمائنا ثمنًا لها . إن أفكارهم ليست أفكار الأمريكيين حتى وإن عاشوا بيننا لمدة عشرة أجيال . إن اليهود يمثلون خطرا لهذا البلد . وإذا ما تمكنوا منه فسوف يدمرون كيانتنا . فلا بد من طردهم بحكم الدستور » .

ولقد استشهدنا بهذا المقطع الطويل نظرا لأهميته المزدوجة ، من حيث النبوة التي يتضمنها فيما يتعلق بالدور المتصاعد لهجرة اليهود ؛ إذ إن اللوبي اليهودي - الأمريكي الذي يحكم الولايات المتحدة الأمريكية حاليا ، من الناحيتين السياسية والاقتصادية ، لا يفسح المجال لأي تعليق ! ومن جهة أخرى فإن فرانكلين حتى إلقاء هذا الخطاب لم يكن قد وقع في حبال الماسونية بعد . ذلك أن اليهود لم يدخروا جهدًا حتى انضم فرانكلين للركب الرهيب بعد هذا التاريخ بقليل ، ليصبح واحدا من كبار زعمائها !! وهنا أيضا لا يسمح المجال بأي تعليق ! وبخاصة أن انضمام فرانكلين إلى الماسونية من الحقائق التي توجد في كل المراجع والقواميس تقريبا .

لقد استقر اليهود في نيويورك منذ عام 1880 ، ومن ثم بدؤوا يحضرون عائلاتهم . وما أن مضت خمسون عاما تقريبا ، حتى كانت ذرية هؤلاء المهاجرين تمثل ربع تعداد هذه المدينة وسرعان ما أصبحوا يحتكرون عددا كبيرا من المهن بها وتغلغلوا في كل جنبات المؤسسات الحكومية وسيطروا على الاقتصاد الأمريكي . لقد « كان لابد لليهود أن يمارسوا تأثيرا قويا - بلا أدنى شك - على سياسة الولايات المتحدة الأمريكية » على حد قول كوستون ، الذي يوضح الدور الرئيسي الذي لعبه اليهود في الاقتصاد الأمريكي وفقا لما هو وارد في الجريدة الأمريكية « يابليسيست إيكونوميست » (Publicist Economist) :

« إن اليهود يمثلون 97٪ من رؤساء تحرير الصحف الأمريكية ، و 90٪ من شركات البريد ، وتقريبا 100٪ من صناعة الأفلام والمسرح ، و 76٪ من أعضاء المهن الحرة ، و 98٪ من البنوك ، و 90٪ من تجارة التصدير ، و 87٪ من الصناعات الثقيلة ، و 72٪ من وسائل النقل ، و 99٪ من صناعة النسيج ، وكل ذلك كان إما في أيدي اليهود أو خاضعا لسيطرتهم » .

لقد كتب كوستون ذلك في عام 1942 ، وهي السنة التي ظهر فيها كتابه ، ومنذئذ قد تضاعفت يقينا هذه الأرقام وبخاصة أن اليهود كانوا يملكون وقتها 62٪ من الأراضي .

لقد أردنا بهذه الإحصائية أن نوضح حجم وتأثير وثقل اللوبي اليهودي في أمريكا في فترة الحرب العالمية الثانية وأيام فرض وانتشار الفن الحديث الذي لعبوا الدور الأساسي في ترويجه ونشره .

ومع ذلك فإن أكثر ما يثير الفضول ، والذي فضحه كوستون في كتابه ، إنما هو تلك الصلة - التي نضطر للعودة إليها مرة أخرى - بين اليهود والماسونية في أمريكا ، إذ كتب يقول : « ومثلما حدث في أوروبا ، فقد بدأ اليهود يتسللون في المحافل الماسونية الشديدة الانتشار في أمريكا ، وبدعوا يسيطرون على نشاطها بفضل أبناء جلدتهم الماسونيين الذين كانت هذه المحافل تجمع بينهم . وكانت الطرق الماسونية الخاصة بهم والمغلقة في وجه كل من ليسوا يهودا ، عبارة عن أربعة محافل هي : « المحفل المستقل لبناي برث » *Independent Order of B'nae B'rith* ، و « محفل أبناء إسرائيل الأحرار » *Independent Order of freesons of Israel* ، و « محفل كشير شيل بارتزل » *Order of KesHer shel Barzel* ، و « المحفل الإصلاحى لأبناء إسرائيل الأحرار » *Improved order of free sons of Israel* . وكان أشهر هذه المحافل الأربعة بعد محفل « بناي برث » *B'nae B'rith* ، الذي أسس عام 1843 ، وانتشر من نيويورك ليمتد عبر العالم القديم ومنه إلى أوروبا حيث أنشأ العديد من المحافل » (31) .

لقد تغلغلوا في كل المحافل وأراحوا أن يوهوا الكافة بأنهم منعزلون في محافلهم

بعيدون عن الآخرين . لكن الوقائع تكشف حقيقة الدور الذي لم يكفوا عن القيام به . وها هو كوستون ينهي هذا الجزء من كتابه قائلا : « لقد أصبحت الماسونية والمال أقوى الأسلحة في أيدي اليهود ، ولقد استعانوا بهذا السلاح للتأثير على حكومة الولايات المتحدة الأمريكية . واستعانوا بها للتأثير على الحكومات الأخرى » .

ويؤكد بول نودون ، كبير مؤرخي الماسونية ، هذه المعلومة إذ يقول في كتابه عن « الماسونية » صفحة 68 : « لقد لعبت الماسونية دائما دورا هاما في الحياة العامة الأمريكية . فلقد كانت الثورة من فعل الماسونية . و « حفل الشاي » Tea Party الذي أقيم في بوسطن تم إعداده في محفل « سان أندريه » St . André ، كما أن خمسين توقيعاً من بين الستة والخمسين للموقعين على بيان الاستقلال كانت لماسونيين ، وهناك ثلاثة عشر رئيساً للولايات المتحدة الأمريكية كانوا ماسونيين ، من بينهم واشنطن ، وروزفلت ، وترومان » (95) .

ولقد تم إعداد البنود الأربعة عشر الشهيرة ، التي كان على الرئيس الماسوني ويلسون أن يقرأها في التاسع من يناير عام 1918 أمام الكونغرس الأمريكي في القاعة الكبرى لمجلس إدارة بنك كوهن لوب وشركاه Kohn Lob & C. ، وهو من أكبر البنوك اليهودية في العالم كما رأينا .

وعلى ذكر البنوك ، فقد لعبت البورصة في الولايات المتحدة الأمريكية الدور نفسه الذي تلعبه في البلدان الأخرى : فعلى موائدها تدار اللعبة الكبرى ، وها هو شارل ديو دونيه Charles Dieudonné يقول : « إن تلك الساحرة الخيرون للمعاملات المالية تقود الحفل وتحبذ الغش ، وتهرع لنجدة الاختلاس ، وتشل الجهد الشريف ، فهناك يغرقون في الديون برغبة وشوق ، ويستثمرون بجنون ، ويلعبون ، ويراهنون ، ويجازفون . إن اليهودي هو الذي يقود هذه اللعبة الجهنمية ، وهو ينتظر اللحظة التي يحوز فيها على كل « القواشيط » .

وسواء أكانت اللعبة « جهنمية » أم « مؤامرة سوداء » أم مخططاً لا حد لأبعاده لتدمير الحضارة الإنسانية وقيم الجمال والخير ، فإن اللعبة قد تمت . ولكل الذين يرون

أنه من المستحيل تحقيق مثل هذا المخطط الخيف فيكفي أن ينظروا حولهم ليروا التغلغل النازف في شرايين الشعوب . ويكفي أن ننوه بأنه ما من إنسان يجهل - في يومنا هذا - كيف يمكن لبلد أن يغزو العالم ، أو يخضع الشعوب وينثر بينها موكبًا من المصائب . إذ إن اختلاس الثروات ، واستعباد الرجال ، وغزو الأراضي ، وإقامة نظم استعمارية لصالح هذه القوى أو تلك ، كل هذه الأمور أصبحت من أبجديات الحيل السياسية منذ تاريخ قديم .

وفي الأزمنة الحديثة ، ما من أحد يجهل أيضا كيف حلت المفاهيم الأمريكية مكان قوانين وعادات البلدان التي احتلتها أو أصبحت تحت سيطرتها أو تأثرها . وما أكثر الوسائل التي استخدمت وتستخدم والتي تصل إلى يحد نشر الأمراض لإثارة الأوبئة الفتاكة . وإدخال الأفيون في آسيا ، واستعباد اقتصاد العالم الثالث لخلق تبعية مقيتة ما عادت سرًا على أحد .

بل ما من أحد يجهل كيف يسعون لهدم الحكومات الحرة التي تمثل إرادة شعبها لإقامة حكومات عميلة ، بفضل المملكة الضخمة والشديدة التعقيد لجهاز المخابرات الأمريكية وألاعيبها الجهنمية في العالم .

ولا نقول ذلك بغية بث الخوف في النفوس ولا بغية تقديم كشف للإدانة ، وإنما آثرنا أن نكشف عن أوجه هذا الدور لكي نوضح عملية التوغل والإفساد والتخريب والتدمير والتي لم تعد مسائل مستحيلة أو غير معروفة . فما أكثر ما تكررت وما أكثر ما أجهضتها الشعوب الحرة والضماير الواعية . لقد أردنا أن نبرهن على أن اللعبة المصنوعة لفرض الفن الحديث وكأنه وسيلة التعبير الوحيدة الممكنة والمتاحة ، إنما هي عملية جد بسيطة لمن يحملون على كاهلهم مثل هذه الجعبة التي لا نهاية لماسيها .

لقد تكاثفت دولة الأس القريب في أرض الأحلام والمغامرة (أمريكا) مع الكيان الاستيطاني في أرض الميعاد والوهم (الكيان الصهيوني بفلسطين المحتلة) واتفقت الإرادات وتداخلت أوراق اللعبة ، فمن قائل إن أمريكا هي التي تستخدم

اليهود والكيان الصهيوني بالشرق الأوسط ، ومن قائل بل هم اليهود الذين تسللوا
لشرايين وأوردة الواقع الأمريكي ، وثالث يتحدث عن المصالح الاقتصادية في عالم
اليوم ، ورابع وخامس ... إلخ . وكلها آراء يمكن مناقشتها ، لكننا معنيون في هذا
البحث بالفن التشكلي ، ذلك الفن الذي يختزل التلاحم بين رؤية الفنان والواقع
في لوحة ، وإذ بالقوى التي لا نظنها قد أصبحت خفية تقطع تواصل تاريخه وتعزله
عن جماهيره وتحوله إلى لعبة تضاف للأدوات التي تحقق أهدافهم المدمرة ، وذلك
كله باسم « الفن الحديث » ، ويا لها من لعبة تدفع بالفن ودوره وبالفنان ورسالته
إلى هوة سحيقة ، وكل من أمل أن أكون قد كشفت بعض المستور في قاعها ونحن على
مشارف ختام بحثنا .

الخاتمة

إن الأحداث السياسية والاجتماعية في تاريخ حضارة ما ، أو حتى تاريخ مجال ما ، شديدة التلاحم ، بل لا يمكن فصلها ، بحيث لم يعد هناك من يدهش حين يرى تلك الأواصر المتشابكة العناصر في مجال كفن التصوير . وأظننا بعد هذه النظرة الخاطفة - وإن أردنا أن تكون شاملة - والتي تبعتها ، قد وضحت لنا صلة الفن الحديث بالبورصة والاستثمار والاحتكار واليهودية والماسونية ، وهو ما نحسب البعض لما يزل ينظر لما نراه ووثقناه ودللنا عليه وكأنه مخاطرة معتوهة !!

وفي الواقع ، إن مشكلة الفن الحديث تعد من أكثر الظواهر تعقيدا ومن أكثرها إثارة للانتباه في هذا القرن . وإذا ما تعمقنا الرؤية عن كسب ، فإن معالم الأغراض الأساسية تتكشف في كل محاولات غرسه ، بشكل لا يمكن إنكاره . ومن المستحيل ألا نلاحظ كيف أن التطرف التشكيلي كان تطرفا مصنوعا ، يواكب في خطاه التطرف السياسي والاجتماعي لتدمير المجتمعات وحضاراتها .

فلقد بدأ فسخ الفن وهدم حصونه في كل مكان تقريبا ، في وقت واحد ، بالأسلوب نفسه ، بالأشخاص أنفسهم والنظريات نفسها تقريبا - رغم التنوع الشديد وغير المنطقي للمسميات المستخدمة ، بل إن الخلفيات هي هي بعينها ، وإن لم نذكر منها سوى العبث والعشوائية والتدمير . إن هذه الملامح مجتمعة ، والمتكررة بدأب وضراوة ، لا يمكن اعتبارها عفوية أو من قبيل المصادفة ، بل إنها تمثل أحد أشكال الصراع الكبير الدائر بين التكامل القومي وتماسكه ، وتلك الدعاوي التي تنادي بالتبعية وبدفع الخطى للارتقاء في أحضان الأشكال الجديدة للاستعمار في تنويعاته الأحداث ، ومن ثم لا يمكن - في ظننا - أن نفصل بين لعبة الفن الحديث والأبعاد السياسية القائمة .

إن مطلع القرن العشرين يكشف عن مؤشر واحد يقود أكبر عملية تخريب عرفها

التاريخ . إنها تلك اللعبة الكبرى التي تتم إجمالاً على مستويين : سباق التسلح ، الذي يسانده أو يواكبه سباق في المجال الفني الثقافي . وإن ما يعنينا في هذا المجال الأخير هو عملية تدمير الفن بالفن ، أو الوسيلة التي استخدم فيها الفن كعنصر أساسي لتحويل المجتمعات والعقليات . كما أن هذا السباق يبدو وكأنه مزود بمهمة لا موارد فيها : تفتيت المجتمع الإنساني ، وضبط إيقاع الحياة اليومية في نسق بعينه ليقدم مصالح بعينها ، وتنميط الأشخاص ، ذلك التنميط الذي يؤدي إلى طمس معالم الأصالة الحضارية لكل بلد وضياع معالمها ، وإلى سحق كل الفنون بوحشية ودأب ، وإلى تجريد فن التصوير مما يعده به عن روح الفن ، وبالمثل ترويض الجمهور ، ومحو أي شيء من شأنه التمييز بين فن التصوير كفر إبداعي وفن الزخرفة الذي هو بطبيعته فن تجاري . كما يتضح - في الآن نفسه - نوع من أمركة العقول والعادات يمثل حرباً لا تقل ضراوة ولا رحمة عن الحرب العسكرية أو الذرية .

أما في الأزمنة الحديثة ، حيث ازداد إيقاع التطور سرعة بشكل مميز ، وحيث تقدمت العلوم بخطى شاسعة ، فإن تغير ظروف المعيشة بتعديل البناء الطبقي الاجتماعي من بلد لآخر في مجتمع ما قد أصبح كل شيء فيه محسوبا بدقة بالغة حتى أنه ما من شيء قد ترك اعتباطاً أو بلا مقابل ، لذلك نجد أن المستحوزين على السلطة هم مجرد حلقة من حلقات مديريها . وقبل أن نلقي نظرة على أولئك المديرين الحقيقيين للتدمير ، والذين أخذوا على عاتقهم تحريك الدمي التي غفلت عيون كثيرة عن الوعي بأهدافها الخفية تحت أشكال براقة من الصيغ ، نظنه مهماً أن نرى كيف كان يبدو المجتمع الإنساني حتى منتصف القرن الحالي .

فمن الناحية العلمية ، يمكن القول إجمالاً : إن الأبحاث المتصلة بالذرة وتفتيتها كانت تجري على قدم وساق في الوقت نفسه الذي كان الاهتمام بالفضاء قد بلغ شوطاً بعيد المدى تواكبت معه أبحاث الإلكترونيات وما نجم عن ذلك كله من اختراعات مدنية أو حربية وكلها مع الأسف في خدمة الدمار والسيطرة على الشعوب .

ومن الناحية الفلسفية ؛ ها هي مبادئ فلسفة نيتشه الذي كان يحلم بحيل من المدمرين الذين يتشرون في كل مكان ، يقومون بالهدم والفوضى والتدمير . وها هي

أصداء فلسفته تتردد في مذهب الدادية الذي قامت بنيته الأساسية على : « تدمير العالم بغية خلق عالم جديد ليس به أي شيء » ! وها نحن نرى معالم التدمير المستمرة في مذهب السريالية .

ولقد كانت موجة الدمار العارمة مصحوبة بفوضى لا سابقة لها عبر التاريخ . وكان ناموسها هو : تحطيم كل القيم والمعايير مع حرص بالغ على إخفاء الأهداف الحقيقية بإلباس الأشياء طابع الغموض ومواكبة الأهداف بحملات في كل وسائل الاتصال . لقد تضافرت الجهود في نهاية المطاف بغية تدمير الإنسان وتدمير العقل وتدمير حب الوطن والإرتباط به .

أما من الناحية السياسية فإن الولايات المتحدة الأمريكية قد خرجت منتصرة بعد الحربين العظميين واستخدامها للقنابل الذرية . وتم بالفعل تقسيم العالم إلى معسكرين ينتميان إلى أيديولوجيتين مختلفتين شرقا وغربا ، على حد تعبير المصطلح السياسي . وما يعنينا في هذا البحث ؛ إنما هو ما حدث في الغرب ؛ إذ إن لعبة الفن الحديث قد تمت فيه وانطلقت منه واستشرت من خلاله . أما الشرق ، فما أن تبين أن الفن الحديث ليس إلا وسيلة لاستبعاد الشعب عن الواقع الذي يحيط به حتى استبعده من أراضيه . والبلدان الشرقية الوحيدة التي نرى فيها بعض الاتجاهات التجريدية هي البلدان التي تميل إلى الغرب لسبب أو لآخر ، والتي يمثل تناول قضيتها خروجاً عن إطار هذا البحث .

وفي الوقت نفسه تمثل هذه الفترة بداية الحرب الباردة التي تعد صراعا حقيقيا من أجل السيطرة على عقل الإنسان ، والتي بزغ من خلالها مشروع مارشال لمساعدة أوروبا ، ثم حلف شمال الأطلسي ، ويهدف الاثنان إلى تكوين نقط ارتكاز ومحاور أمريكية . ونحن وإن كنا نغفل الكثير من المعطيات هنا ، فإننا لا يمكن أن نغفل أن هذه الفترة تمثل تقسيم فلسطين وزرع الكيان الصهيوني في المنطقة العربية .

أما من الناحية الفنية ، فنرى عجيجا من المذاهب العابرة ، وإفراطا في استحداث الألفاظ واستخدام المواد التي تعدت كل ابتذال ومهانة . لقد كانت رغبة دائبة

مسعورة لنشر وفرض النمط الرزقي نفسه ووسيلة التعبير نفسها في كل مكان . والأدهى من ذلك كله ، ذلك التحول الذي رأينا طرفا منه عندما تبدلت قيمة الفن ليصبح قيمة استثمارية وتحولت لوحات الفن الحديث بخاصة إلى سندات تواكب معها ارتفاع الأسعار إلى أرقام فلكية . وأصبح الفن الحديث مقياسا مطلقا في كل المتاحف وقاعات العرض . ولترسيخ هذا الغث الذي دمر كل قيمة للفن الأصيل لم يتركوا أي وسيلة إلا اتبعوها من أجل اصطناع جذور تثبت أصالته وليضيفوا عليه شرعية هيبات أن تكون . ومن ثم استخدموا الكنيسة كمحاولة أخيرة لتعميده وإضفاء قدسية وهمية عليه .

إن بإمكاننا أن نرى التخریب نفسه والأهداف المدمرة نفسها ومحاولة اجتثاث جذور التراث الإنساني وطمس معالم تطوره في كل مستويات الحضارة والثقافة الإنسانية ، تقوم بها الأيدي الخفية نفسها والمؤسسات المعاونة نفسها والشخص المصنوعة نفسها وإن اختلفت الأسماء والمسميات . ففي المسرح يمكننا أن نرى العبث بمشتقاته ؛ وفي الموسيقى نرى تنافر الأصوات وضجيج تلاطمها ؛ وفي مجال العمارة سنرى التكرارية الشوهاء نفسها للكتل الصماء المصفدة للحديد والصلب التي تمحو كل آثار التراث العمراني المحلي* . وذلك باسم التقنيات الحديثة واختزال الزمن وكلاهما يفترض أنه في خدمة الحضارة لا معول هدم لها . كما شهدت كل مجالات الإبداع الإنساني بل والمعطيات الثقافية والحضارية ، عملية إلغاء أو تشويه للماضي بكل أشكاله الحضارية لتغرس محله نمطية واحدة مفروضة شوهاء في كل مكان .

حتى الأسلوب واللغة اللذان يعدان أكثر مجالات التعبير والتحاور ارتباطا بالجنس البشري وبالتراب والتراث الوطني ، كادا يصيبهما التصدع والدمار أنفسهما . إن لغة الاسبيرانتو Esperanto ، التي ابتدعها زامنهوف Zamenhof عام 1887 ، كادت تفرض كلغة دولية . وهي لغة قائمة على أقصى قدر ممكن من مقاطع كلمات دولية وعلى جمود العناصر الأجرومية وثباتها . إلا أن محاولة تدمير اللغات وفصل الكلمة

* رغم كل شيء فقد ثار المجتمع الفرنسي في السبعينيات ضد موجة العمارة الحديثة حفاظا على التراث والطابع القومي .

عن مضمونها قد فشلت ؛ لأن الكلمة - استثناء من أي مجال تعبري آخر - قد وُجدت بناء على مضمونها . فالشكل والمضمون هنا يمثلان وحدة متماسكة لا يمكن فصلها .

ونحن إذ نشير إلى أن الإنتاج الفني - مثله مثل أي عمل إبداعي آخر - يتم تحقيقه في مناخ ظروف سياسية واجتماعية وثقافية وتقنية بعينها ، مستعينا بوسائل التعبير القائمة ليدلل لنا على مقومات قوى الإنتاج وطبيعتها ، مما يشير إلى استحالة أن يوجد مفصلا عن الظروف التي تحيط به ويتأثر بها ويؤثر فيها في الآن نفسه . لذلك حرصت تلك القوى المسيطرة على الواقع على أن يصاغ العمل الفني عبر أهدافهم ، في الوقت الذي يمسكون فيه بزمام أموره كافة ، وينحدرون بقممه العالية من خلال معرفتهم اليقينية بأن التعبير لا ينتمي إلى المجال التقني فحسب ، وإنما يتضمن أيضا قطبين يحتويان على كل إمكانات تحقيقه هما : السلطة والقراء .

وعند إقامة معرض ما ، على سبيل المثال ، لابد أن يطرح سؤال بعينه : من هم أولئك الذين يقررونه ؟ وذلك بجانب تساؤلات أخرى عمن يختارون الأعمال والفنانين ، والذين يتولون النفقات الباهظة ويقومون بتوجيه ملامح هذا المعرض . ومن ثم من هم أولئك الذين يقومون بكتابة نص الكتالوج أو يتولون الجانب الإعلامي كالصحافة والدعاية وأجهزة الإعلام بعامة كي يتمكنوا من تلقين وتزيين تلك الرسالة التي يتعين على الجمهور العادي أن « يتجرعها » ؟ وهي رسالة لا تنتمي إلى الحقيقة بقدر انتائها إلى استراتيجية مخططات أولئك القائمين على أمر اللجنة في كل المواقع كي يفرضوا ما يريدون بغية تدعيم وتثبيت كيانهم وتحقيق أهدافهم .

إن الحقيقة المؤسفة إنما تكمن في أن الكشف عن الحقيقة أمر صعب المنال ؛ لكثرة الأدوار وكثرة المؤدين الذين يعملون سواء بحسن نية أو عن وعي بدورهم ووقوعهم في حبال هذه القوى التي في يدها زمام المبادرة واتخاذ القرار وفرضه في كل المجالات عبر إمكانات هائلة وعلاقات متشابكة ومحكمة التخطيط . ومن هنا ، فإن ما يقال عن إقامة معرض ما يمكن أن يقال عن كل الأنشطة الأخرى .

ولنعد إلى بداية الحديث في هذه النقطة التي أردنا أن نبين من خلالها تلك « السلطة صانعة القرار » وكيفية تسللها إلى كل المجالات . وهنا يبرز دور الولايات المتحدة الأمريكية التي خرجت منتصرة في منتصف هذا القرن واستحوذت على حكومتها الفيدرالية فكرة الزعامة الكونية المتسلطة ، ومن ثم تلك الرغبة التي لا تتزحزح قيد أنملة عن قيادة الكرة الأرضية ، بعدما تشبعت بعقيدة سيادة الأيديولوجية الأمريكية النفعية ، التي تقوم في وجه من أوجهها على أن الغاية تبرر الوسيلة ؛ لذا فإنها قد أدرجت الثقافة رسميا ضمن تلك الترسانة الرهيبة التي تمتلكها بغية التأثير على العالم الخارجي .

إن ما أفصح عنه أريجنيف بيجزنسكي - وسبقت الإشارة إليه - عن الإشعاع الأمريكي الذي يجب أن يتم « بفضل العلوم والفنون بقدر ما يتم ذلك بالسلح والاقصاد ، يعد بمثابة حقيقة جلية واضحة ومعيشة . لكن أي فنون هذه التي يحاولون فرضها ؟ ذلك هو السؤال الذي يكشف الدور والهدف الذي صنعه الايادي التي لم تعد خفية والتي تستخدم كل الوسائل للتدمير والعبث بالقيم . وأيا كان الأمر فإن بيجزنسكي لم يقل هذه العبارة اعتباطا ، وإن كانت تمثل الغاية النهائية التي تسعى إليها بلده وصولا لخلق الإجماع الدولي .

أما من وجهة النظر التقنية فإن الزعمين الأساسيين اللذين قدمهما فنانون التجريد لتبرير سبقهم بحجة التجديد ، لا أساس لهما من الصحة . فسواء أكان ذلك بسبب آلة الفوتوغرافيا التي لا بد لهم أن يتفادوا الشبه بها ، أم بسبب الطبيعة التي لا بد لهم من الابتعاد عن محاكاتها ، فإن هذين العنصرين لم يكفيا عن إمداد فهم برؤي لا تحد رغم التحايل الذي يلجئون إليه .

لقد سبق أن رأينا كيف أن الفوتوغرافيا ، كفن مستقل ، قد ساعدت الفنانين بمن فيهم مصورو الفن الحديث الذين يهربون منها شكلا من حيث إنهم يلجئون إلى إمكاناتها اللانهائية ، والتي يعد الكثير منها ، وبخاصة في بعض مجالات العلوم ، إمكانات تجريدية بحتة .

ومن ناحية أخرى فإن الطبيعة التي ابتعدوا عنها بزعم تفادي التكرار لم تكف عن أن تكون نبعا متنوعا لا ينضب ، وكانت مددا دائما يلهم الفنان منذ أقدم الحضارات ، ومع ذلك فمن الصعب أن نجد تعبيراً متاثلاً لفنانين مختلفين حيال المنظر نفسه أو الشيء نفسه .

أما فيما يتعلق بتلك العناصر الزخرفية وتلك الأعمال التقنية البحتة التي تقدم بها مصورو الفن الحديث ، فلا جديد فيها ؛ لأن القوانين التوافقية والخطوط الهندسية التي يزعمون أنها من ابتكاراتهم ويقدمونها على أنها رؤية جديدة إنما هي قديمة قدم ذلك الكون الذي تنبع منه .

ومن هنا نرى أن محاولة اختلاق ما ادعوا أنه أسلوب عالمي إنما هي محاولة تخريبية تفرغ الفن من شغفه ومن غنائه الداخلي ، ولا يمكن أن تتمخض - من الناحية التشكيلية أو الجمالية - إلا عن نظريات فظة وأشكال مجهضة .

ولقد كان القاسم المشترك لكل هذه المحاولات هو : الرفض الدائم والمتعمد للأساليب والأهداف الفنية المتوارثة ، وإلغاء الحاضر أو الواقع الذي يحيط بالفنان ويعيش فيه كمحور للإلهام ، وانتزاع للأصالة القومية من الأعمال وتمويه هويتها . وكل ذلك يعني التدمير التام لقيمة الفن الحق ومفهومه الذي تم تكوينه وممارسته عبر العصور .

والأدهى من ذلك كله ، أن المقصود من عملية التدمير هذه - بعد ما كشف جمهرة من شرفاء العالم تلك الأهداف الخفية وراء لعبة الفن الحديث - إنما هو اجتثاث معالم حضارة البحر الأبيض المتوسط ، ومحو جذورها ، مثلما سبق وحاولوا مع الحضارة المصرية القديمة التي أرادوا أن ينزعوا عنها قيمتها التاريخية والحضارية كأم ومنبع لكل الحضارات .

إن هذا التسلط العدمي ، وهذه الرغبة المسعورة المحمومة في التدمير والتشويه ، إنما تهدم الفكر والفن والمعنويات والتراث والثقافة ؛ إذ تحولها إلى معطيات عبثية . مما يوجب فكرة التدمير التي سادت منذ مطلع القرن ، والتي اكتست بمظهرين مختلفين

من ناحية الشكل والمضمون ، هما : الحرب والفن الحديث . الحرب كمجال عمل سياسي وعسكري ، والفن الحديث كمجال عمل نفسي ومعنوي وسياسي أيضا بقدر ما هو حرب تدميرية لكل تراث إنساني .

إن قمة التراجيديا الهزلية التي قام بها قادة هذا التدمير إنما هي إضافتهم لشعار « الحرية » على هذا الانحطاط الجذري المتعمد ، بينما الحرية في مضمونها الحق التزام واجب يخدم قيمتها وقيمتها معا .

هناك كلمات وحقائق قد توغلت جذورها في المجتمع الحضاري الراهن ، وعلى الصعيد الدولي، بحيث لم تعد تتطلب أي جهد لتفسيرها أو لتقديم الأدلة عليها . فالحديث عن معسكرين أيديولوجيين ، أو عن السياسات المخططة سلفا ، أو التضافر السياسي الاقتصادي ، والاحتكار ، والمافيا ، والصهيونية ، أو حتى الماسونية يعني تناول كلمات أو موضوعات قائمة بالفعل ومتداخلة في الحياة اليومية !

ومن الطبيعي أن نذكر في هذا السياق ما يراه البعض من العلاقة الحتمية والعضوية بين الكيان الصهيوني وأمريكا . وها هو هنري كوستون يكتب عام 1942 عن أمريكا باعتبارها « معقل إسرائيل » ، وهو ما ليس في حاجة منا لتأكيد . ذلك أن الأحداث المعيشة تثبت صحة هذه المقولات .

ومن هنا فإن رؤية أو إثبات أن الفن الحديث هو التدمير المكمل للتفجرات التي قام بها العلماء في تفجير الطاقة النووية ليس ابتداء ولا إفراطا في استخدام الألفاظ ؛ إذ إن الوقائع تفرض نفسها ، بقدر ما تفرض تساؤلا ملحا عن ذلك التقارب الذي يتم تلقائيا بين شتى مجالات هذا التدمير الجماعي ، وهذه الإبادة الجماعية لكل الفنون ، ولكل الحضارات الإنسانية والذي تم بالفعل تخريب أعماق أسسها وأبعدها امتدادا .

إننا عندما نقوم بالربط بين فكرة السيادة الأمريكية وسيطرة أيديولوجياتها وأسلوب معيشتها المفروض من ناحية ، والتوسع الصهيوني وفكرة شعب الله المختار والنواميس المبرمة التي تتجاوز بوقائعها وبشاعتها ما جاء في « بروتوكولات حكماء

صهيون « من ناحية أخرى ، والماسونية صنيعة اليهودية وفكرة إقامة ديانة دولية من ناحية ثالثة ، ومعنى « العمل الأعظم » Grand Deuvre (وهو مصطلح مستعار من الماسونية ويعني « عملية تحويل العالم ») ، الكامن في الدادية ، وهي أكثر المذاهب فوضوية وتدميرا منذ مطلع هذا القرن من ناحية رابعة ، فإننا نرى خطأ واحدا يرتسم في أفق هذه المعطيات مشيرا إلى إقامة مملكة دولية تحت زعامة الأيدي التي ظنت نفسها خفية .

أندب الخسائر والخراب ؟! ترى هل نقف مكتوفي الأيدي ونضحي بالبقية الباقية من قيم إنسانية مستقرة وفن للحياة ونستسلم للعبة وصناعها ، أم نواجه ونكشف تلك الأساليب التي تجاوزت في روحها التدميرية كل الأبعاد ؟!

أيا كانت نتائج هذه المسرحية الهزلية - المأساوية ، وأيا كانت أبعاد ونتائج لعبة « الفن الحديث » ، فإننا نظن أن الوقت قد حان للبحث عن خلاص ، ذلك الخلاص الذي يكمن في : العودة إلى الذات ونبد كل دخيل يخدم أهداف صناع اللعبة ، العودة إلى التراث القومي وجذوره ، إلى الأصول المميزة للشخصية الأصيلة المتأصلة والخالدة لكل بلد ولكل فنان لتستقيم الرؤى ويستعيد الواقع وجهه الإنساني .

كشف بأهم مذاهب وجماعات الفن الحديث*

| | |
|---------------------------------|--------------------------------------|
| Abstraction chromatique 1952 | التجريد اللوني 1952** |
| Abstraction - création 1931 | التجريد الإبداعي 1931 |
| Abstraction géométrique 1945 | التجريد الهندسي 1945 |
| Abstraction lyrique 1947 | التجريد الغنائي 1947 |
| Action painting 1945 | فن التصوير الحركي 1945 |
| Aéro-peinture 1929 | فن التصوير الهوائي (المتطائر) 1929 |
| Affiches déchirées | فن الإعلان الممزق |
| All - over art 1947 | |
| American abstraction group 1936 | جماعة التجريد الأمريكي 1936 |
| Antinaturalisme chromatique | الفن المضاد للطبيعة اللوني |
| Art abstrait 1910 | الفن التجريدي 1910 |
| Art autre 1952 | الفن الآخر 1952 |
| Art brut 1935 | الفن الخام 1935 |
| Art cinétique 1955 | الفن الآلي المتحرك 1955 |
| Art conceptuel 1969 | الفن التصوري 1969 |
| Art concret 1930 | الفن العياني 1930 |
| Art électrique 1966 | الفن الكهربائي 1966 |
| Art expérimental | الفن التجريبي |

* لا نزعم أن هذا الكشف يتضمن كل المذاهب والتيارات والجماعات .
** تختلف المراجع في تحديد بعض التواريخ كما تغفل بعضها الآخر .

| | |
|---|--|
| Art fantastique | الفن التخيلي (الفانتازي) |
| Art informel 1950 | الفن اللاشكلي 1950 |
| Art magnétique | الفن المغنط |
| Art mécanique | الفن الميكانيك |
| Art naif (début xx's) | الفن الفطري (مطلع القرن العشرين) |
| Art non - figuratif | الفن اللاتصويري |
| Art non - objectif 1919 | الفن اللاموضوعي 1919 |
| Art pauvre 1966 | الفن الفقير 1966 |
| Art sacré 1919 | الفن المقدس 1919 |
| Art visuel 1960 | الفن البصري 1960 |
| Art auto - destructif | الفن المتدمر ذاتيا |
| Ashcan School 1905 | مدرسة فن القمامة 1905 |
| Automatisme 1942 | الأوتوماتيكية 1942 |
| Avant - garde groupe 1960 | جماعة الطليعة 1960 |
| Bauhaus 1919 | مدرسة الباوهاوس 1919 |
| Blaue Reiter 1911 | جماعة الفارس الأزرق 1911 |
| Body Art 1962 | الفن الجسدي 1962 |
| Brücke , die 1905 | مدرسة القنطرة 1905 |
| Brutalisme | مذهب الشراسة |
| Cadre supertemporel | |
| Calligraphie (école du pacifique) 1934 | الخط الجمالي (مدرسة الباسفيك) 1934 1934 |
| Camden Town group 1911 | جماعة كامدن تاون 1911 |
| Cercle et Carré 1929 | جماعة الدائرة والمربع 1929 |
| Cinétisme 1955 | فن الآلية المتحركة 1955 |

| | |
|--|---|
| Cobra groupe 1948 | جماعة الكوبرا 1948 |
| Collage 1912 | الكولاج (اللصق) 1912 |
| Color field 1940 | فن المساحات اللونية 1940 |
| Combine painting 1953 | فن التصوير المركب 1953 |
| Compressionnisme | مذهب الضغط |
| Computer Art 1965 | فن الكمبيوتر 1965 |
| Conceptualisme | مذهب التصورية |
| Constructivisme 1920 | المذهب البنائي 1920 |
| Contestation 1968 | مذهب الاعتراض 1968 |
| Continuita group 1961 | جماعة الاستمرارية 1961 |
| Coulage 1939 | مذهب الانسكاب 1939 |
| Cubisme abstrait | التكعيبية التجريدية |
| Cubisme analytique à tendances abstractisantes 1910 | التكعيبية التحليلية ذات الميول التجريدية 1910 |
| Cubisme constructiviste | التكعيبية البنائية |
| Cubisme orphique 1912 | التكعيبية الأورفية 1912 |
| Cubisme physique | التكعيبية الطبيعية (الفيزيائية) |
| Cubisme scientifique | التكعيبية العلمية |
| Cubisme synthétique 1907 | التكعيبية التآلفية 1907 |
| Cubi - naturisme | التكعي - طبيعية |
| Cubi - futurisme 1913 | التكعي - مستقبلية 1913 |
| Dadaisme 1916 | الدادية 1916 |
| Décollage 1962 | مذهب النزاع 1962 |
| Décalcomanie 1936 | مذهب النقل للون 1936 |

| | |
|-------------------------------|--------------------------|
| Divisionisme | الانشقاقية |
| Donkey's tail group 1911 | جماعة ذيل الحمار 1911 |
| Dripping 1947 | التقطيرية 1947 |
| Earth work 1967 | جماعة العمل الأرضي 1967 |
| Eat Art | الفن الطعامي |
| Ecole de Paris 1905 | مدرسة باريس 1905 |
| Ecole Ulm | مدرسة أولم |
| Elémentarisme 1924 | العناصرية 1924 |
| Space groupe 1935 | جماعة الفضاء 1935 |
| Expressionnisme 1911 - 1918 | التعبيرية 1911- 1918 |
| Expressionnisme abstrait 1945 | التعبيرية التجريدية 1945 |
| Fauvisme 1905 | الحوشية 1905 |
| Figuration | التصويرية |
| Figuration narrative 1960 | التصويرية القصصية 1960 |
| Fluxus 1960 | التدفقية 1960 |
| Fonctionnnalisme | الوظيفية |
| Formisme 1917 | الشكلية 1917 |
| Frottage 1925 | الدعك 1925 |
| Fumage 1937 | الدخن 1937 |
| Futurisme 20.2.1998 | المستقبلية 1909/2/20 |
| Géométrisme | الهندسية |
| Géomàtrisme abstrait | الهندسية التجريدية |
| Graphisme | الخطية |
| Grattage 1938 | الكحتية 1938 |
| Gutai group 1951 | جماعة جوتاي 1951 |

| | |
|----------------------------|----------------------------|
| Happening 1952 | الحدث 1952 |
| Hard - edge 1958 | فن الحافة الحادة 1958 |
| Hédonisme | المتعة |
| Hypergraphisme | فوق الخطية |
| Jeune peinture 1945 | فن التصوير الفني 1945 |
| Junk Art 1950 | فن الخردة 1950 |
| Lettrisme 1945 | الحرفية 1945 |
| Luminographie | الخط الضوئي |
| Mail Art 1960 | الفن البريدي |
| Méca - esthétique intégral | التكامل الجمالي الميكانيكي |
| Mec'art 1962 | الفن الميكانيكي 1962 |
| Minimal Art 1966 | الفن الأدنى 1966 |
| Moderne style 1900 | الأسلوب الحديث 1900 |
| Mouvement nucléaire | الحركة الذرية |
| Muralisme 1920 | الفن الحائطي 1920 |
| Musicalisme | الموسيقية |
| Naturalisme abstrait | الطبيعية التجريدية |
| Néo - Constructivisme | البنائية الجديدة |
| Néo - dada 1960 | الدادية الجديدة 1960 |
| Néo - figuration | التشكيلية الجديدة |
| Néo - géométrisme | الهندسية الجديدة |
| Néo - gestualisme | الحركية الجديدة |
| Néo - impressionnisme | التأثيرية الجديدة |
| Néo - plasticisme 1912 | التشكيلية الجديدة |
| Néo - réalisme 1960 | الواقعية الجديدة 1960 |

| | |
|----------------------------------|------------------------------------|
| Non - art ou anti - forme 1969 | اللافن أو ضد الشكل 1969 |
| Non - figuration impressionniste | اللاشكل التأثري |
| Nouveau réalisme 26 .10.1960 | الواقعية الجديدة 1960/10/26 |
| Nuagistes groupe 1954 | السحابيون 1954 |
| Nouvelle abstraction | التجريدية الجديدة |
| November groupe 1918 | جماعة نوفمبر 1918 |
| Objecteurs groupe 1965 | المعارضون 1965 |
| Op'art 1965 | الأب آرت أو الفن البصري 1965 |
| Orphisme jan . 1913 | الأورفية يناير 1913 |
| Panique 1962 | الفرعية 1962 |
| Peinture acrylique lyrique 1968 | فن التصوير الأكريليكي الغنائي 1968 |
| Peinture post - moderne | فن التصوير بعد الحديث |
| Perspectives métaphisiques | فن المنظور الميتافيزيقي |
| Photomontage 1918 | فن تشكيل مصور (فوتومونتاج) 1918 |
| Photoréalisme | التصويرية الواقعية |
| Pop'art 1950 | البوب آرت أو الفن الشعبي 1950 |
| Pop'art assemblagiste 1950 | البوب آرت التجميعي 1950 |
| Pop'art pictural | البوب آرت التصويري |
| Post impressionnisme | ما بعد التأثرية |
| Post painterly abstraction 1964 | ما بعد التصوير التجريدي 1964 |
| Précisionnistes groupe 1930 | جماعة التدقيقين 1930 |
| Purisme 1918 | المذهب النقائي 1918 |
| Rationalisme | العقلانية |
| Rayonnisme 1911 | الإشعاعية 1911 |

| | |
|----------------------------|----------------------------------|
| Ready - made art 1913 | الفن السابق التجهيز 1913 |
| Réalisme constructiviste | الواقعية البنائية |
| Réalisme magique 1930 | الواقعية السحرية 1930 |
| Réalisme radical | الواقعية الجذرية |
| Réalisme socialiste 1935 | الواقعية الاشتراكية 1935 |
| Responsive eye | العين المستجيبة |
| Section d'or groupe 1912 | جماعة القطاع الذهبي |
| Semantic painting 1950 | فن المعنى (السيمياء نطقي) 1950 |
| Sérialisme | السلسلية |
| Sharp focus realism | الواقعية الشديدة الحدة |
| Simultanéisme | التابعية |
| Spatialisme 1946 | الفضائية |
| Spatio - dynamisme | الفضائية الدينامية |
| Stripes painting | التصوير التخطيطي |
| Structure spacial | البنية الفضائية |
| Stijl , de 1917 | دي ستيل 1917 |
| Superréalisme | ما فوق الواقعية |
| Support surface 1968 | السطح المساند |
| Suprématisme 1918 | فن التصوير الهندسي 1918 |
| Surréalisme 1919 | السريالية 1919 |
| Symbolisme non - figuratif | الرمزية اللاشكالية |
| Synchronisme 1912 | التزامنية 1912 |
| Tachisme 1954 | البقعية 1954 |
| Tamponnage 1925 | التصادمية |

Unisme 1923

الوحدوية 1923

Unit one group 1933

جماعة الوحدة رقم واحد 1933

Valet de Carreau groupe 1910

جماعة الولد الديناري 1910

Vérisme

الحقيقية

Visualisme

البصرية

Vorticisme 1912

الدوامية 1912

Zebra groupe 1962

جماعة الحمار الوحشي 1965

Zéro groupe 1958

جماعة الصفر 1958

كشف المراجع

- 1 - AGEE , Philippe : **Inside the compagny** penguin book , London , 1975 .
- 2 - ANKER , Valentina : **La recherche d'un art logique** L'age de l'Homme , Lauzanne , 1979 .
- 3 - APOLLINAIRE , Guillaume : **Les peintres cubistes** Hermann , Paris , 1965 .
- 4 - ARANYOSSUY , G. : **La presse antisémite en URSS** Albatros , Paris , 1978 .
- 5 - AYCOBERRY , Pierre : **La question noazie** Seuil , Paris , 1979 .
- 6 - BAUDIN , Louis : **La monnaie et la formation des prix** Sirey , Paris , 1947 .
- 7 - BEHRMAN , N.-S. : **Duveen , la chasse aux chef - d'oeuvres** Hachette , Paris , 1953 .
- 8 - BENDA , Julien : **La trahison des clercs** Paris , 1937 , 1977 .
- 9 - BERGER , René : **Art et communication** Casterman , Tournai , 1972 .
- 10 - BERNIER , Georges : **L'art et l'argent . Le marché de l'art au XXe . S.** Laffont , Paris , 1977 .
- 11 - BRENNER , Hildegard : **La politique artistique du National Socialisme** (tr . de l'Allemand) Maspero , Paris , 1980 .
- 12 - BRETON , André : **Le Surréalisme et la peinture** Gallimard , Paris , 1928 .
- 13 - BRIMO , René : **L'évolution du gout aux Etats - Unis d'après les collections** james fortune , 1938 .
- 14 - BRION , Marcel : **L'Art Abstrait** Albin Michel , Paris , 1956 .

- 15 - BRU , C.B. : **Esthétique de l'abstraction . Essai sur le problème actuel de la peinture** , P.U.F. ? Paris , 1955 .
- 16 - BRZEZINSKI , Zbignev : **La Révolution technétronique** Calman Lévi , Paris , 1971 .
- 17 - CALMETTE , Joseph : **Saint Bernard** : Fayard , Paris , 1953 .
- 18 - CABANNE , Pierre : **Le roman des grands collectionneurs** plon , Paris , 1961 .
- 19 - CAILLOIS, Roger . **Méduse et Cie** . Gallimard , Paris , 1960 .
- 20 - CASSOU , Jean : **Panorama de l'art contemporain** Gallimard , Paris , 1960 .
- 21 - CASSOU , Jean . **Situation de l'art moderne** Minuit , Paris , 1950 .
- 22 - CELINE : **Bagatelles pour un massacre** Denoël , Paris , 1938 .
- 23 - CHAMBERLIN , E.H. : **La théorie de la concurrence monopolistique** P . U . F . , Paris , 1953 .
- 24 - CHARMET , G. : **Dictionnaire de la peinture moderne** Larousse , Paris , 1978 .
- 25 - C.I.E.R.C.E. : **L'art face à la crise** Colloque de l'art contemporain , Université Ste . Etienne , 1980 .
- 26 - CLAIR , Jean . **Considérations sur l'état des beaux - arts** gallimard , Paris , 1983 .
- 27 - COHN , : **Histoire d'un mythe , La conspiration juive et les protocoles des Sages de Sion** . gallimard , Paris , 1967 .
- 28 - COMAY , Joan . **Every one's guide to Israel** double day , 1964 .
- 29 - COMBET G . : **Calléope et minos . Essai d'une physique de l'art de Clérmont** , Paris , 1972 .
- 30 - COOPER , Douglas : **Les grands collectionneurs privés** . plon , Paris , 1963 .
- 31 - COSTON , Henry : **L'Amérique bastion d'Israel** C.A.D. , Paris , 1942 .
- 32 - COSTON , Henry . **La Finance juive et les Trusts** J . Renard , Paris , 1942 .
- 33 - COSTON , Henry . : **Quand la Franc - Maçonnerie gouvernait la France** C.A.D. , Paris , 1942 .
- 34 - COURTHION , Pierre : **De la critique d'art** Rome , 1956 .
- 35 - COUTURIER , M .A . : **Art et liberté spirituelle** Cerf , Paris , 1958 .
- 36 - DAIX , Pierre . **Nouvelle critique et art moderne** Seuil , Paris , 1968 .
- 37 - DENIS , H . : **Le Monopole bilatéral** P.U.F. Paris , 1943 .
- 38 - DENIS , H . : **Valeur et capitalisme** Sociales , Paris , 1957 .
- 39 - DEROGY , J . & CARMEL , H . : **Histoire secrète d'Israel** Olivier Orban , Paris , 1978 .

- 40 - DORIVAL . Bernard : **Les peintres du XXe. siècle** 2 vol ., Tisné , Paris , 1952 .
- 41 - DURET -ROBERT , François : **Les 400 coups de marteau d'ivoire** Laffont , Paris , 1964 .
- 42 - DUTHUIT , Georges : **L'Image en souffrance** 2vol ., Paris , 1961 .
- 43 - DUTHUIT , Georges : **Le Musée inimaginable** José Corti , Paris , 1956 .
- 44 - DUTHUIT , Georges : **Le feu des signes** Skira , Genève , 1962 .
- 45 - EBERLE , M . : **la presse grande puissance** .
- 46 - ELLUL , Jacques : **L'empire du non - sens** P.Ū.F., Paris , 1980 .
- 47 - ELLUL , Jacques : **L'illusion politique** Laffont , Paris , 1965 .
- 48 - ELLUL , Jacques : **La trahison de l'occident** Calman lévi , Paris , 1975 .
- 49 - ELME , Patrick d' : **Peinture et politique** Marne , France , 1974 .
- 50 - ESTIENNE , Charles : **Pour et contre l'art abstrait** Beaune , Paris , 1947 .
- 51 - ESTIENNE , Charles . **L'art abstrait est -il un académisme** , Beaune , Paris , 1950 .
- 52 - EUDES , Yves : **La conquête de l'esprit . L'appareil d'exportation culturelle américaine vers le tiers - monde** Maspero , Paris , 1982 .
- 53 - FAIN , Gad : **Placements et spéculation en bourse** payot , Paris , 1962 .
- 54 - FELS , Florent : **L'art vivant de 1900 à nos jours** 2vol ., Cailler , Genève , 1956 .
- 55 - POSCA , François : **De Diderot à Valéry , les écrivains et les arts visuels** Albin Michel , Paris , 1960 .
- 56 - FRANCASTEL , Pierre : **Peinture et société** Audin , Lyon , 1951 .
- 57 - FRANCASTEL , Pierre : **Art et technique** Minuit , Paris , 1956 .
- 58 - FRANCASTEL , Pierre : **Etude de sociologie de l'art** Paris , 1970 .
- 59 - FRANCELIN , Catherine : **Peinture américaine** Galilée , Paris , 1980 .
- 60 - FRANCK , C. & HERSZLIKOWICZ, M. : **Le Sionnisme** P .U.F., Paris , 1980 .
- 61 - GARAUDY , Roger : **60 peuvres qui annoncent le future** Skira , Genève , 1974 .
- 62 - GIMPEL , Jean : **Les batisseurs de cathédrales** Seuil , Paris , 1958 .
- 63 - GIMPEL , Jean : **Journal d'un collectionneurs de tableaux** Calman Lévi , Paris , 1963 .
- 64 - GIMPEL , Jean : **Contre l'art et les artistes** Seuil , Paris , 1968 .

- 65 - GUAZAVA , Georges : **Art et crime N.E.L.**, Paris , 1961 .
- 66 - GUAZAVA , Georges : **L'imposture de l'art moderne industrialisé N.E.L.**, Paris , 1976 .
- 67 - HADJINICOLAOU , Nicos : **Histoire de l'art et lutte des classes** Maspero , Paris , 1978 .
- 68 - HITLER , Adolf : **Mein Kampf N.E.L.**, Paris , 1934 .
- 69 - HUYGHE , René : **Sens et destin de l'art** Flammarion , Paris , 1967 .
- 70 - JAFFE , Hans - Ludwig : **La peinture du XXe . Siècle** Pont - Royal , Paris , 1963 .
- 71 - JAKOVSKY Anatole : **Les Peintres naïfs** Bibliothèque des Arts , Paris , 1956 .
- 72 - JANOVER , Louis : **Surréalisme , art et politique** Galilée , Paris , 1980 .
- 73 - JOLIVET , René - Louis : **Responsabilité de la guerre 1939 - 1940** Paris , 1943 .
- 74 - KAHNWEILLER , D . - H. : **Mes Galeries et mes peintres , entretiens avec F : Crémieux** Gallimard , Paris , 1961 .
- 75 - LACOSTE , Jean : **La philosophie de l'art** Paris , 1981 .
- 76 - LAUDE , Jean : **L'art face à la crise** Paris 1980 .
- 77 - LAURENT , Jeanne : **Arts et pouvoir** CIERCE , Univ . Ste . Etienne , 1982 .
- 78 - LEBEL , Robert : **Premier bilan de l'art actuel** Soleil Noir , Paris , 1955 .
- 79 - LEBEL , Robert : **L'envers de la peinture** du Rocher . Monaco , 1964 .
- 80 - LE BON , Gustave : **La Psychologie de foules** P.U.F, Paris , 1963 .
- 81 - LENINE, V.I. : **Sur la littérature et l'art** Sociales , Paris , 1957 .
- 82 - LEON - MARTIN , Louis : **Les coulisses de l'Hotel drouot** Livre Moderne , Paris , 1943 .
- 83 - LEVEL , Andée : **Souvenirs d'un collectionneur** Alain Mazo , Paris , 1959 .
- 84 - LIGNON , Daniel : **Dictionnaire Universel de la Franc - Maçonnerie** 2 vol ., Navarre ., Paris , 1974 .
- 85 - MAILLAIRD , Robert : **La peinture abstraite** Paris , 1980 .
- 86 - MARIEL , Pierre : **Les Franc - Maçons en France** Marabout , Paris , 1969 .
- 87 - MARX , KARL & ENGELS , Friedrich : **Sur la littérature et l'art** Social Paris , 1954 .
- 88 - MAUCLAIR , Camille : **La farce de l'art vivant N.E.L.**, Paris , 1930 .
- 89 - MAUCLAIR , Camille : **La crise de l'art moderne** C.E.A., Paris , 1941 .
- 90 - MOLES , Abraham : **Le Kitsch** Marne , Paris , 1971 .
- 91 - MOULIN , Raymonde : **Le marché de la peinture en France** Minuit , Paris , 1967 .

- 92 - MULLER , J . & ELGAR , F. : **Cent ans de peinture moderne** F . Hazan , Paris , 1979 .
- 93 - MULLER , J . : **La fin de la peinture** Idées , Gallimard , Paris , 1982 .
- 94 - NAUDON , Paul : **L'Humanisme maçonnique** Dervy - Livres , Paris , 1962 .
- 95 - NAUDON , Paul : **La Franc - Maçonnerie** P.U.F., Paris , 1965 .
- 96 - PACKARD , Vance : **La persuasive clandestine** Calman - Lévi , Paris , 1958 .
- 97 - PACKARD , Vance : **Les obsédés du standing** Calman - Lévi , Paris , 1960 .
- 98 - PACKARD , Vance : **L'art du gaspillage** Calman - Lévi , Paris , 1962 .
- 99 - PARETO , Wilfredo : **Manuel d'économie politique** Giard , 1963 .
- 100 - PARIAT , Maurice : **Le tableau contemporain comme valeur de placement** R . Richon & D .Augias , Paris , 1961 .
- 101 - PARMELIN , Hélène : **L'art et les anaristes** Bourgeois , Paris , 1969 .
- 102 - PAROISSIN , R .P . : **Mystères de l'art sacré , des origines à nos jours** N.E., Debresse , 1957 .
- 103 - PARS , H .H . : **La vie dangereuse des oeuvres d'art** Hachette , Paris , 1958 .
- 104 - PEMJEAN , Lucien : **La Maffia Judéo - Maçonnique** Baudinière , Paris , 1934 .
- 105 - PEMJEAN , Lucien : **La presse et les Juifs** N .E .F., Paris , 1941 .
- 106 - PHAIDON : **dictionary of twentieth Century art** Phaidon Press , Oxford , 1973 , 1975 , 1977 .
- 107 - PICARD , Raymond : **Nouvelle critique ou nouvelle imposture** , Paris , 1965 .
- 108 - PICHARD , Joseph : **Les Eglises nouvelles à travers le monde** Deux - Mondes , Paris , 1960 .
- 109 - PLEKHANOV , Georges : **L'art et la vie sociale** Sociales , Paris . 1953 .
- 110 - PRONCARD , Jacques : **La Franc - Maçonnerie ennemie de l'Europe** B .I .A., Paris , 1934 .
- 111 - RABBIN , René : **Pour comprendre facilement les formes les plus avancées de l'art moderne** La Guilde , Paris , 1976 .

- 112 - RAGON , Michel : **L'aventure de l'art abstrait** Laffont , Paris , 1956 .
- 113 - RAGON , Michel : **La peinture actuelle** Fayard , Paris , 1959 .
- 114 - RAGON , Michel : **Naissance d'un art nouveau** A . Michel , Parise , 1963 .
- 115 - RAGON , Michel : **1934/1939 l'avant -guerre** Planète . Paris , 1968 .
- 116 - REGAMEY , R .P .: **Reconstruire les églises** Cerf . Paris . 1946 .
- 117 - REGAMEY , R .P . : **L'art sacré au XXe . Siècle** Cerf , Paris , 1952 .
- 118 - REY , Robert : **L'Homme , la technique et la nature** Rieder , Paris , 1938 .
- 119 - REY , Robert : **Contre l'art abstrait** Flammarion , Paris , 1957 .
- 120 - RHEIMS , Maurice : **La vie étrange des objets** Plon , Paris , 1959 .
- 121 - RHEIMS , Maurice : **Collectionneurs** Ramsay , Paris , 1981 .
- 122 - RIBEMONT - DESSAIGNES , Georges : **Déjà jadis ou du mouvement Dada à l'espace abstrait** julliard , Paris , 1958 .
- 123 - RICARDO , David : **Principe de l'économie politique et de l'impôt** Alfredcostes , Paris , 1933 .
- 124 - ROBERT : **Dictionnaire Universel de la peinture** VI vol ., Bruxelles 1975 .
- 125 - ROOKEMAKER , H .,- R. : **L'art moderne et la mort d'une culture** Guebwiller , France , 1974 .
- 126 - RUDEL , Jean : **Les grandes dates de l'histoire de l'art** P .U .F . Paris , 1980 .
- 127 - RUSH , Richard : **Art as an investment** prentice Hall , N .,J ., 1961 .
- 128 - SALMON , Pierre . **De la collection au Musée** La Baconnière , Neuchatel , 1958 .
- 129 - SEUPHOR , Michel : **La Penture moderne , sa genèse , son expansion** Paris , 1962 .
- 130 - SHERIDAN : **Les scandales de l'hotel des ventes Montaigne** , Paris , 1926 .
- 131 - TROTSKY , Léon : **Litterature et Révolution** Julliard , Paris , 1964 .
- 132 - VALLAND , Rose : **Le front de l'art . défense des collections françaises** plon , Paris , 1961 .
- 133 - VALERY , Paul : **pièces sur l'art** Gallimard , Paris , 1935 .
- 134 - VALLIER , Dora : **L'art abstrait** Livre de poche , Paris . 1980 .
- 135 - VENTURI . Lionello : **Histoire de la critique d'art** Bruxelles , 1938 .
- 136 - VERGNADS : Philippe : **Contrats conclus entre peintres et marchands** Rousseau frères , Bordeaux , 1958 .

137 - VIGNEAU , André : **Brève histoire de l'art Niépce à nos jours** Laffont , Paris , 1963 .

138 - VEBER , J .P . : **La psychologie de l'art** P .U.F., Paris , 1958 .

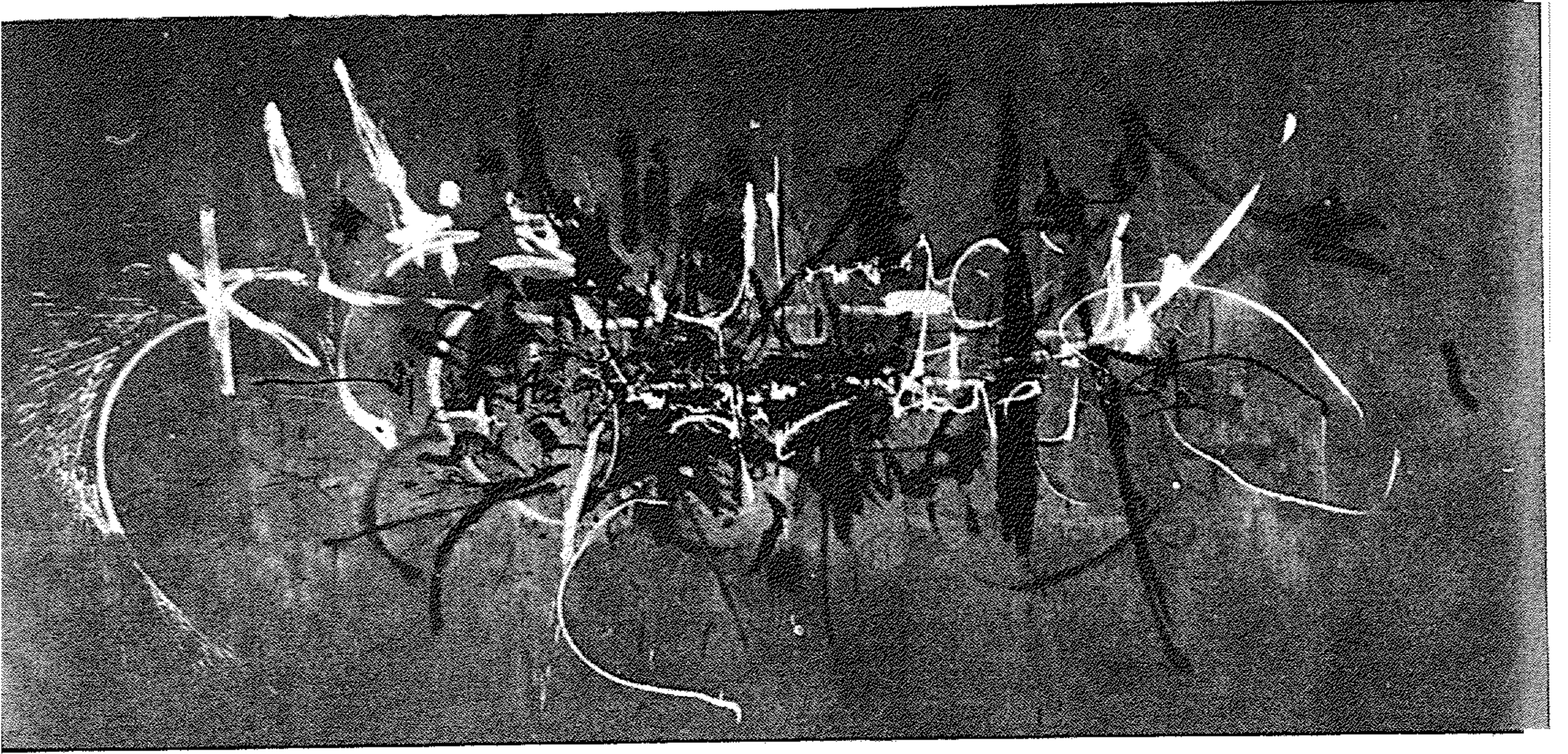
139 - VOLLARD Ambroise , **Souvenirs d'un marchand de tableaux** Club des Libraires de France , Paris . 1957 .

140 - WEIDLE , Vladimir : **Les Abeilles d'Aristée . Essai sur le destin actuel des lettres et des arts** Gallimard , Paris , 1954 .

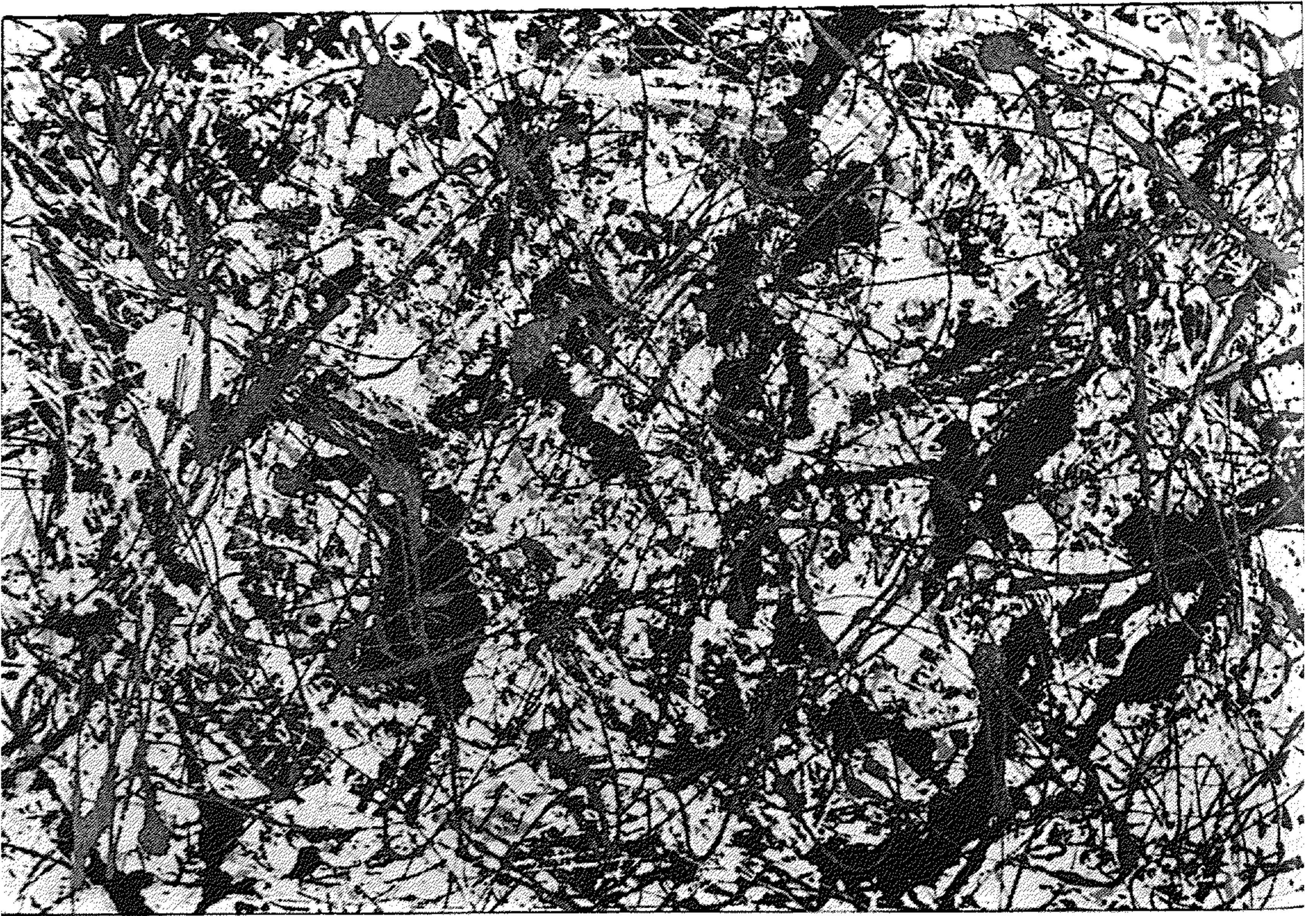
141 - WERTH , Léon : **La peinture et la mode** Grasset , Paris , 1945 .

142 - ZAHAR , Marcel : **L'art de notre temps** Emile - Paul , Paris , 1969 .

143 - ZANDER - Rudenstein , A . : **L'institutionnalisation du moderne , quelques observations historiques** Paris , 1981 .



جورج ماتيـو : الغـزاة (1954)



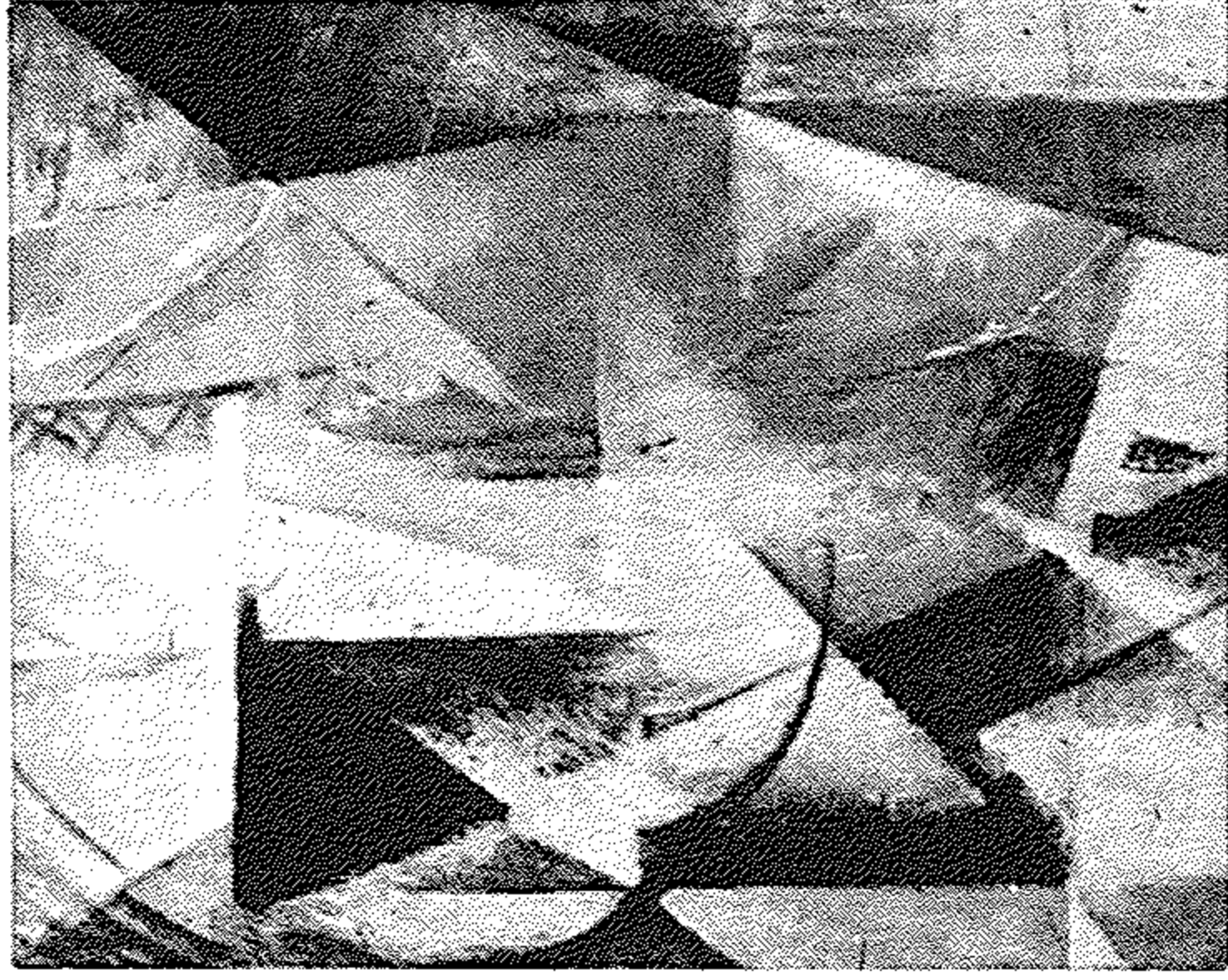
جاكسون بولوك : تصوير (1948)
نماذج من الاستخدام العشوائى للألوان



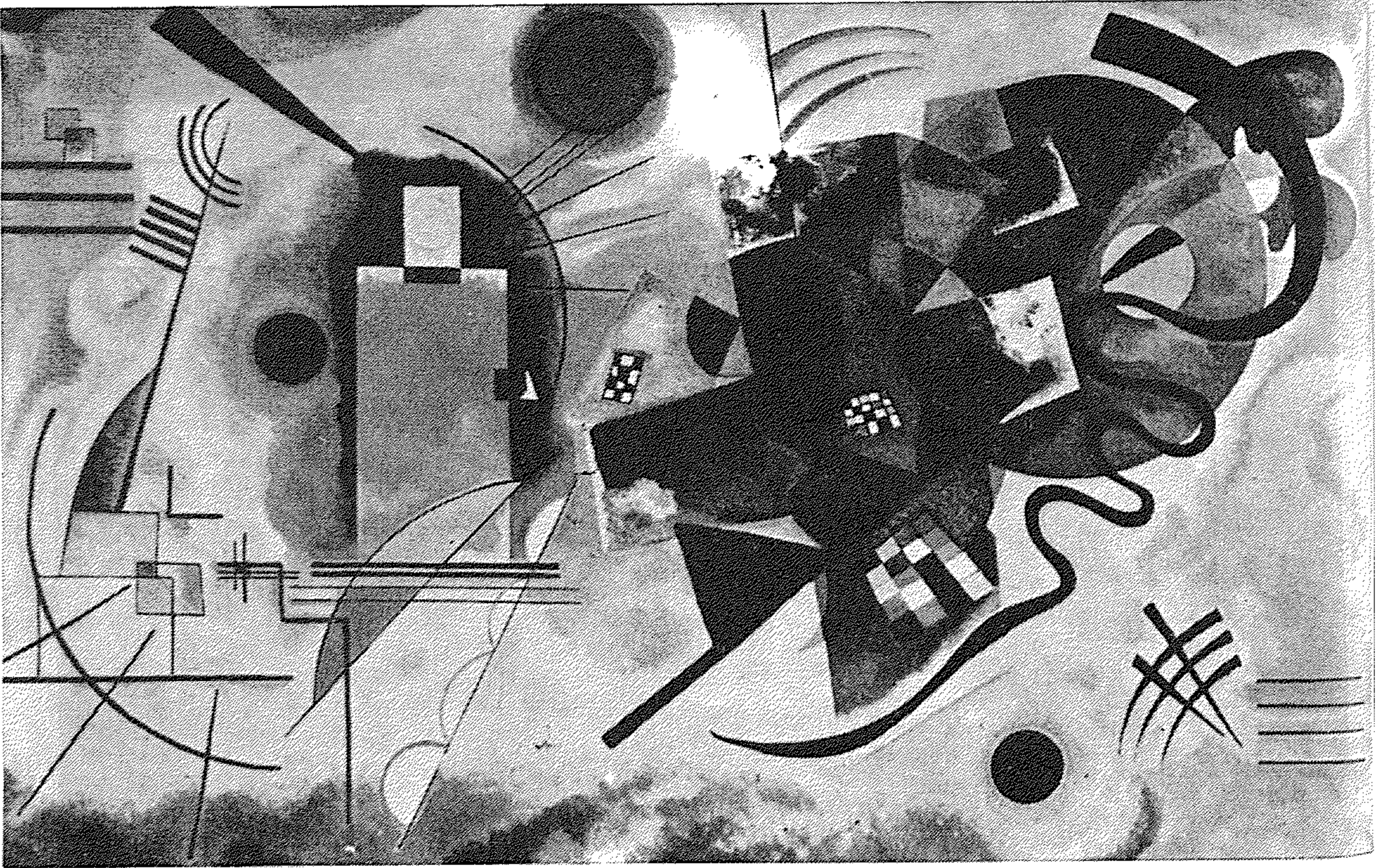
فرانز كلين : تجريد (1959)



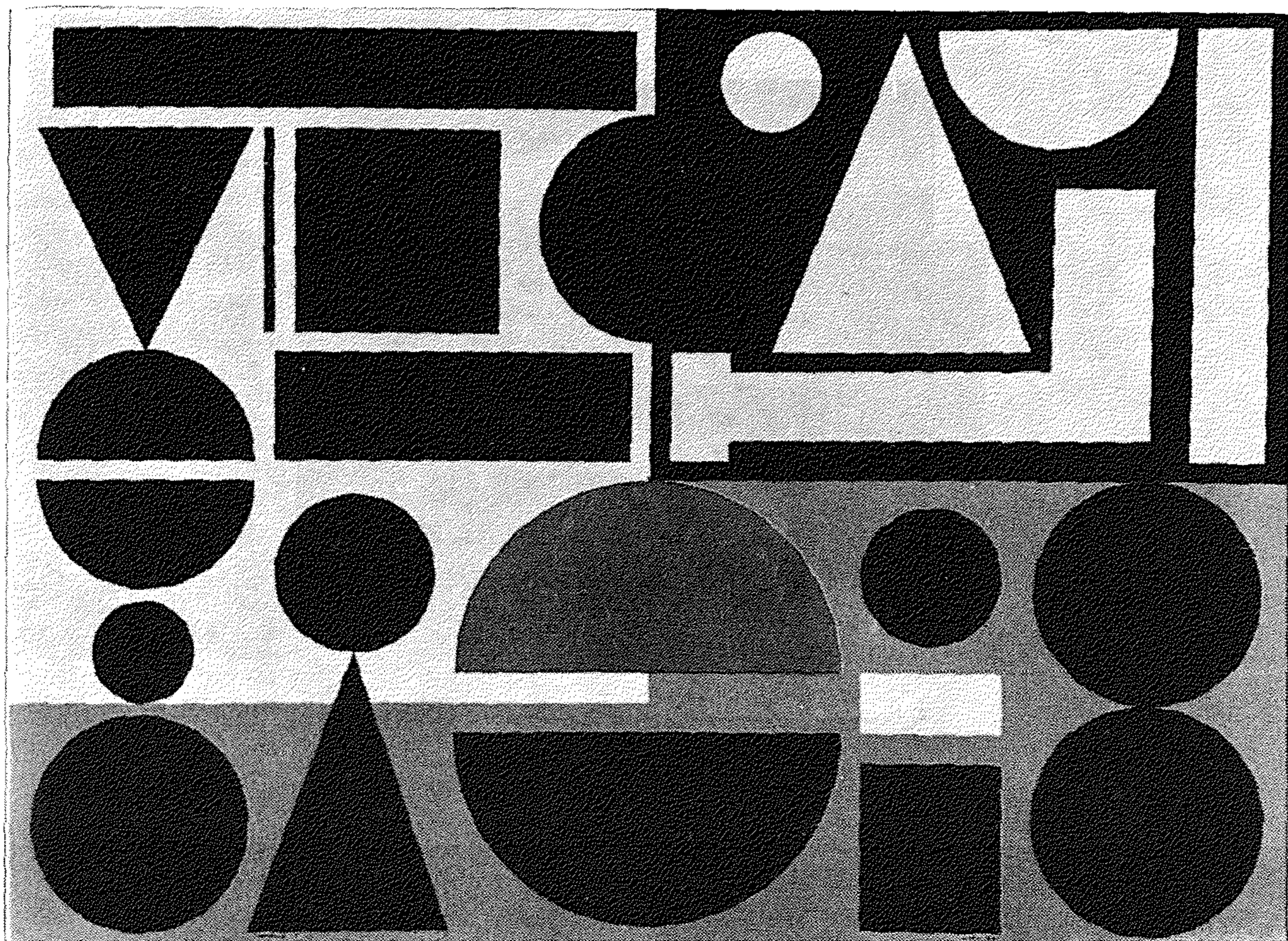
دي كوننج : من غير عنوان (1976)



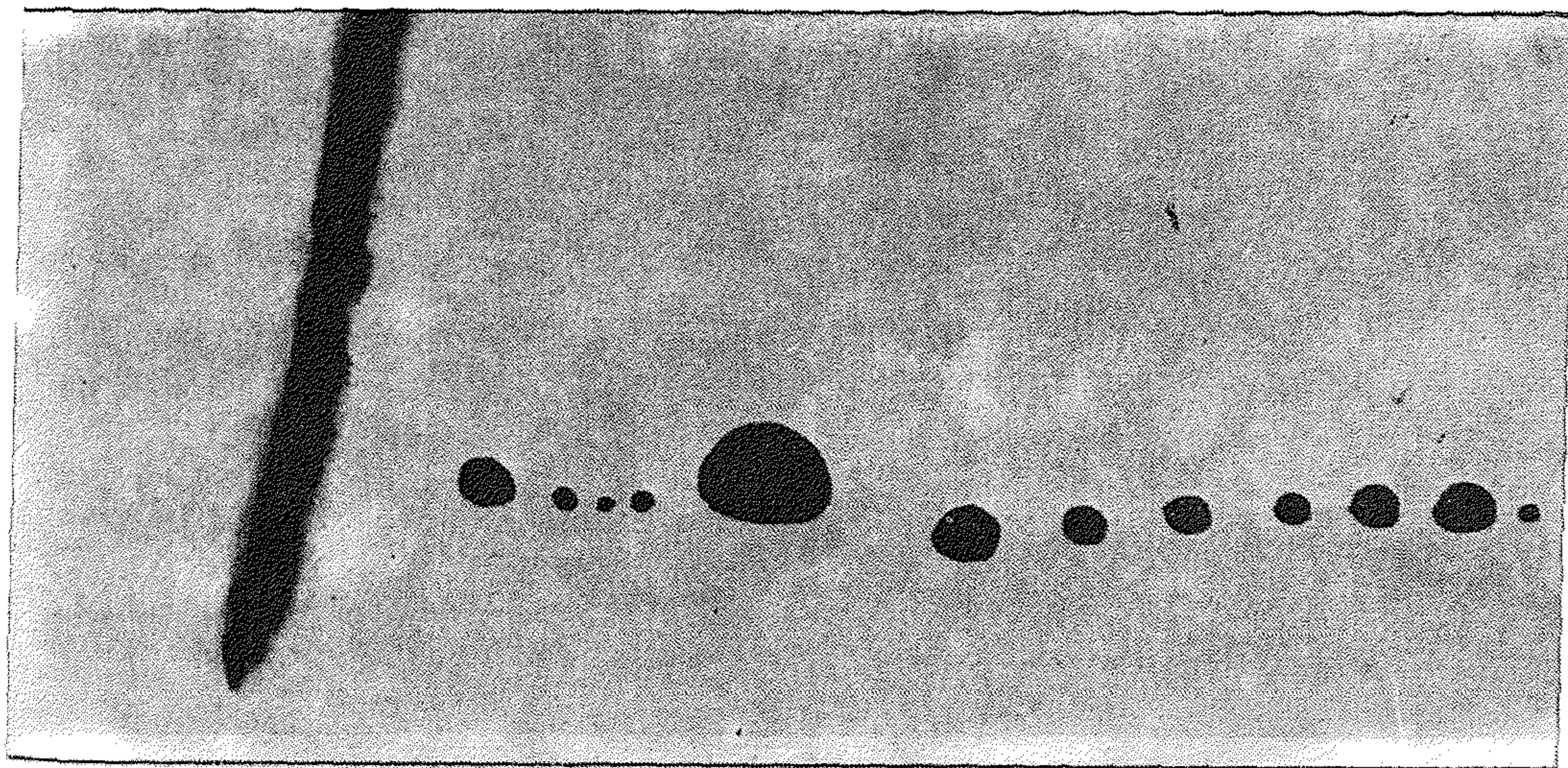
روبير ديلوني : نافذة (1912)



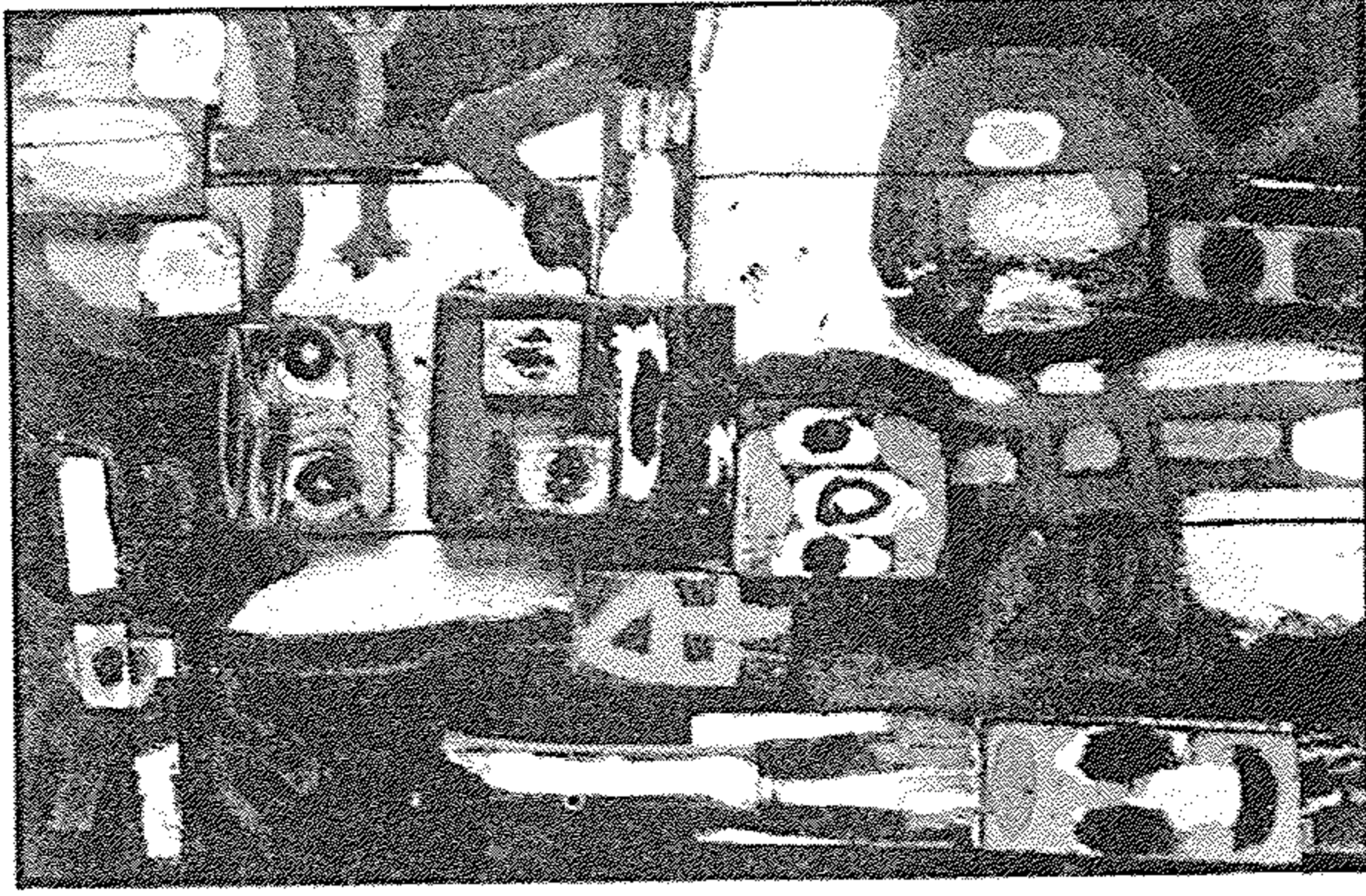
كانديسكي : أصفر - أزرق - أحمر (1925)



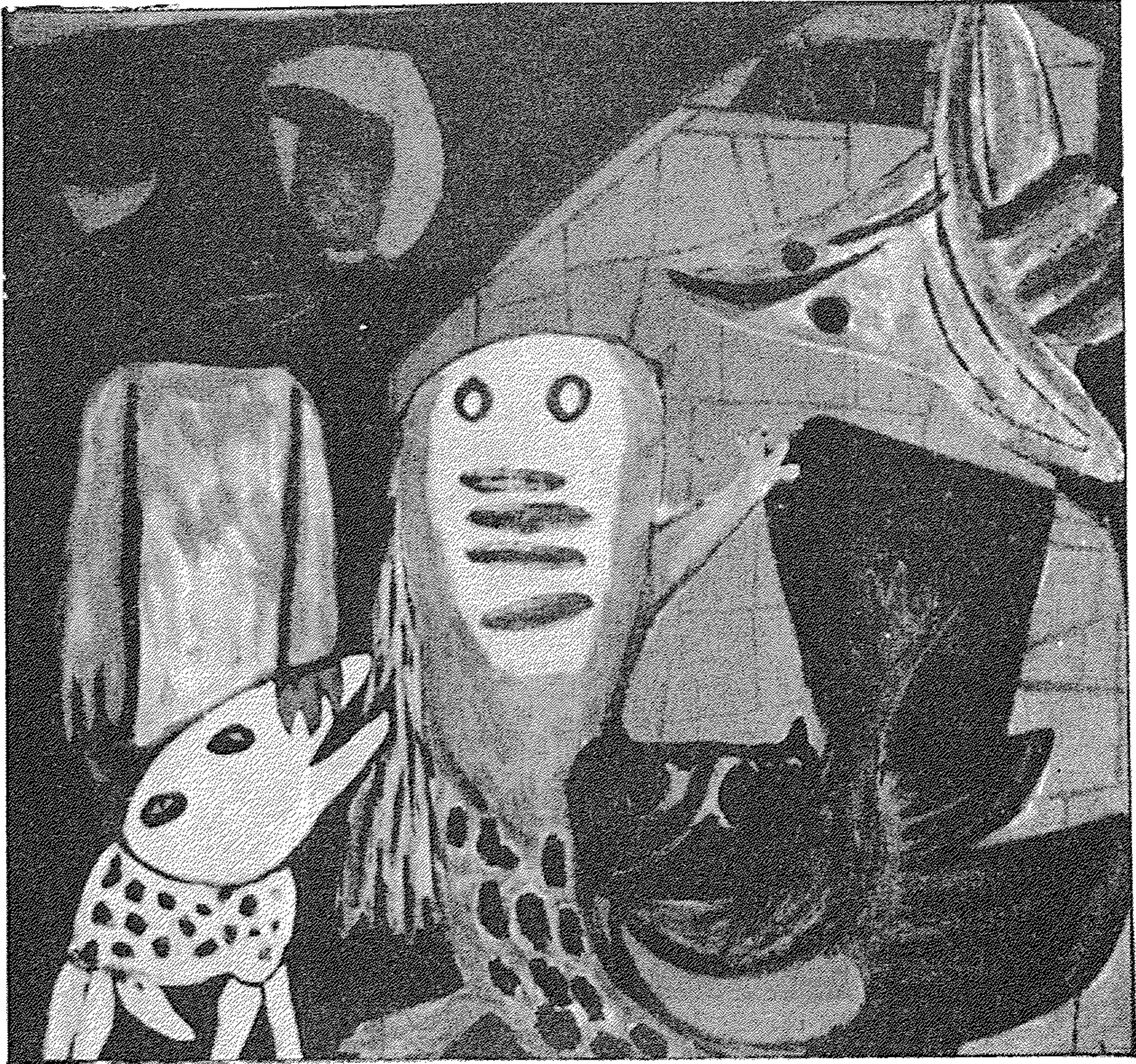
أوجست هربين : يوم الجمعة (1951) أشكال هندسية أشبه ما تكون بإشارات المرور ولا علاقة لها بالعنوان الذي تحمله .



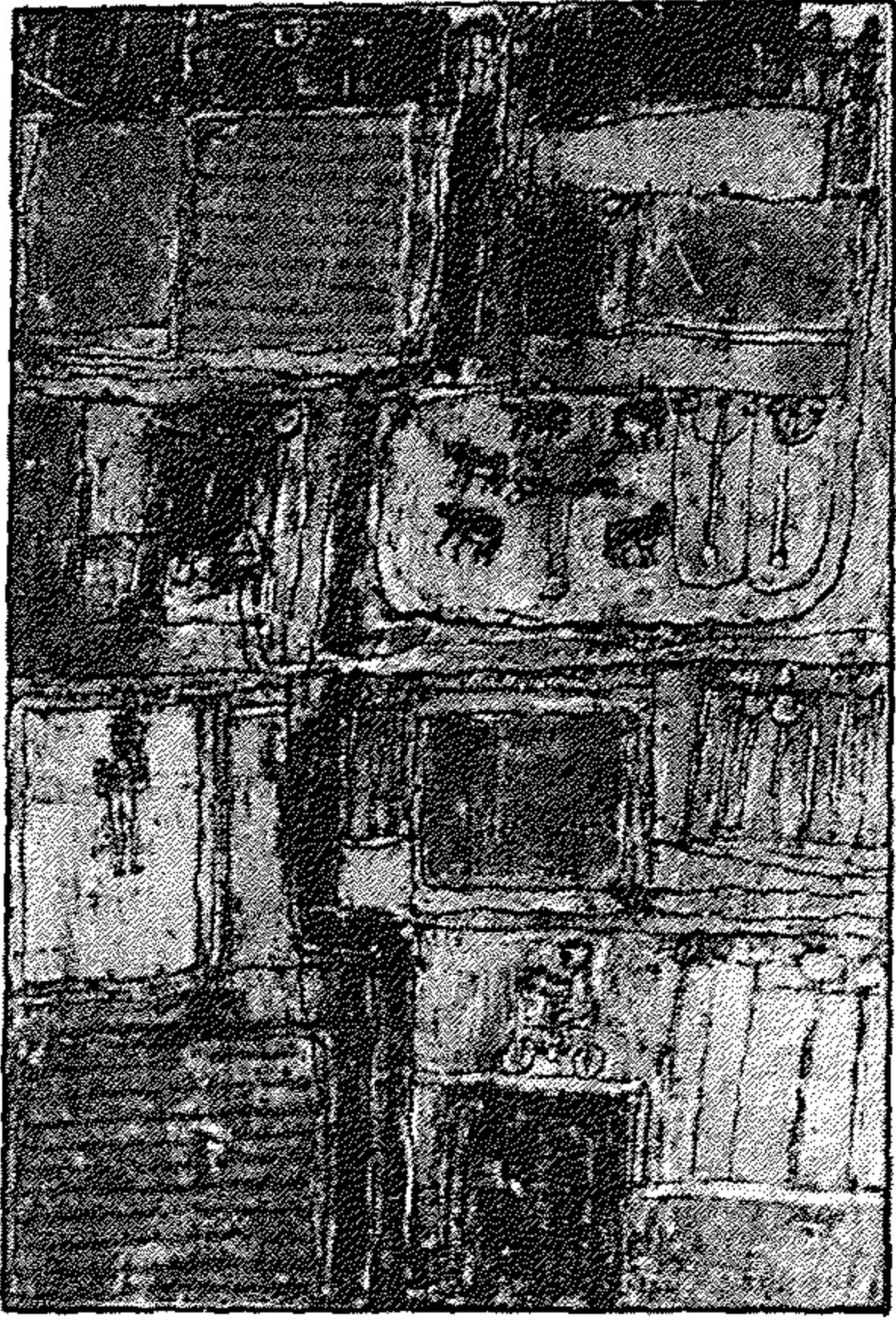
جوان ميرو : أزرق رقم 2 (1961)



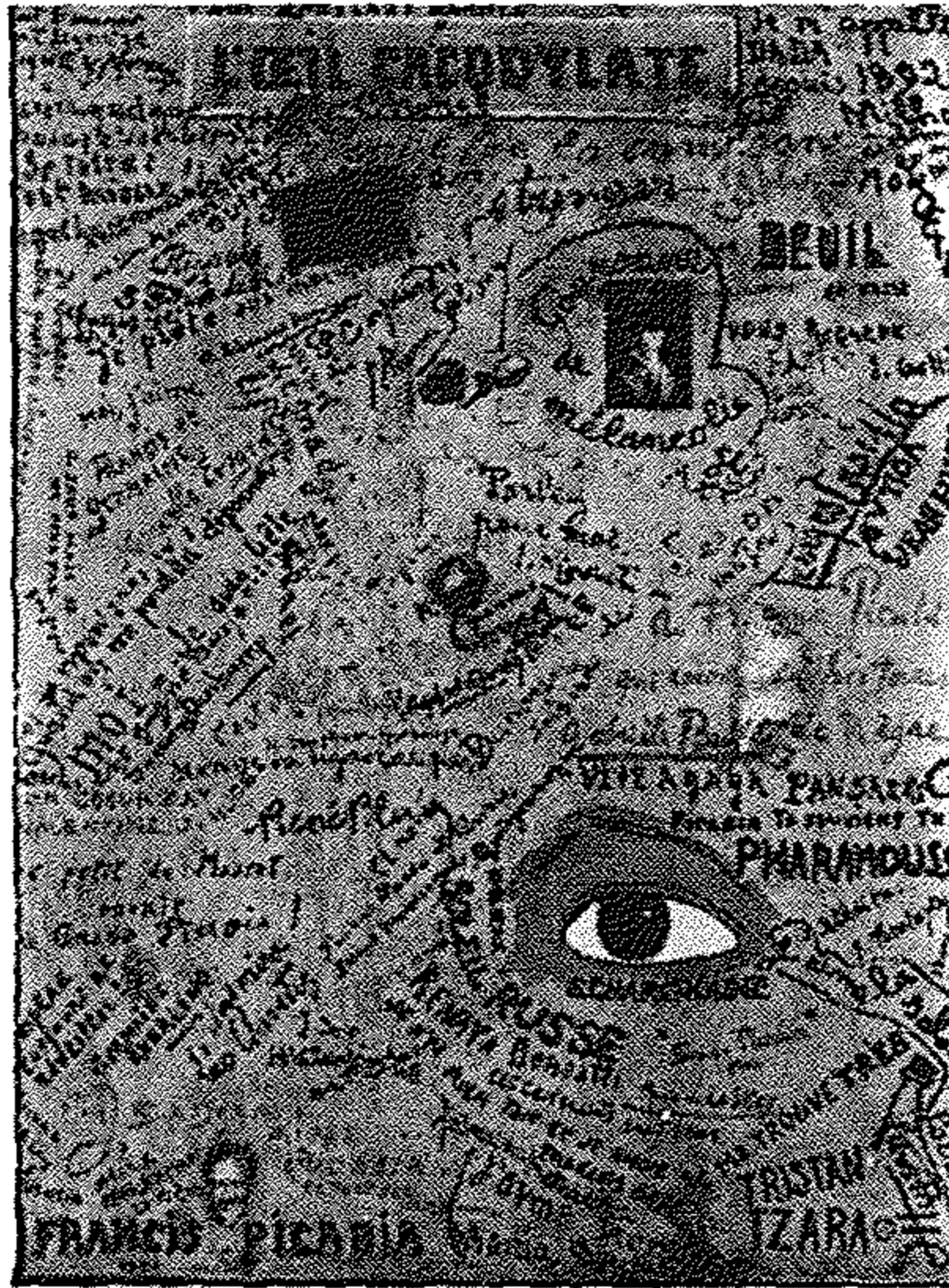
كارل آبل : أطفال تستجوب (1948)



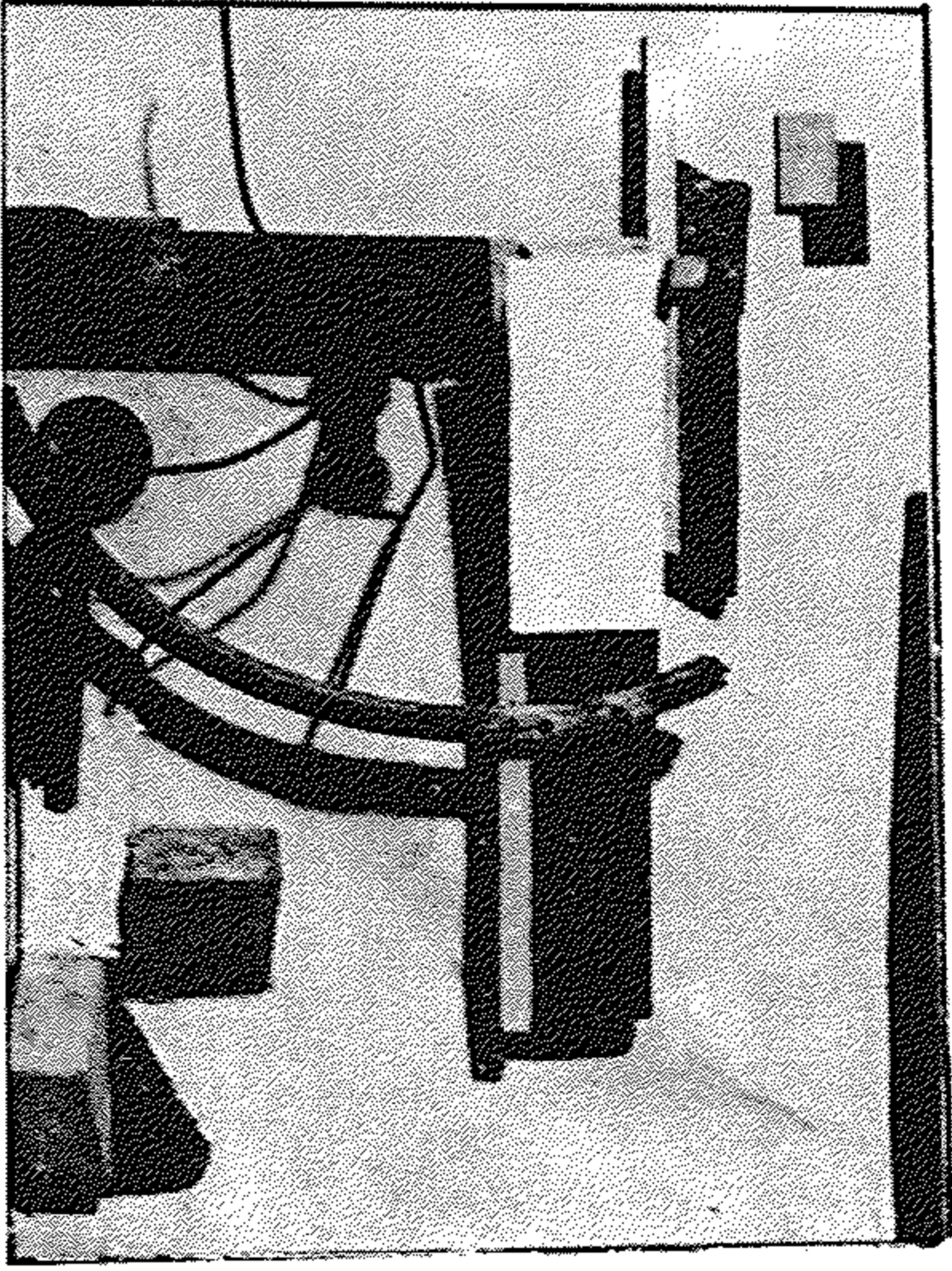
كارل آبل : أطفال وحيوانات (1949)
نماذج من تقليد رسوم الأطفال وما أسخفها حينما يقوم بها الكبار اختلاقا لنوع من الجذور



جان ديوفيه : الريف السعيد (1944)
نماذج أخرى من تقليد المنظور في رسوم الأطفال



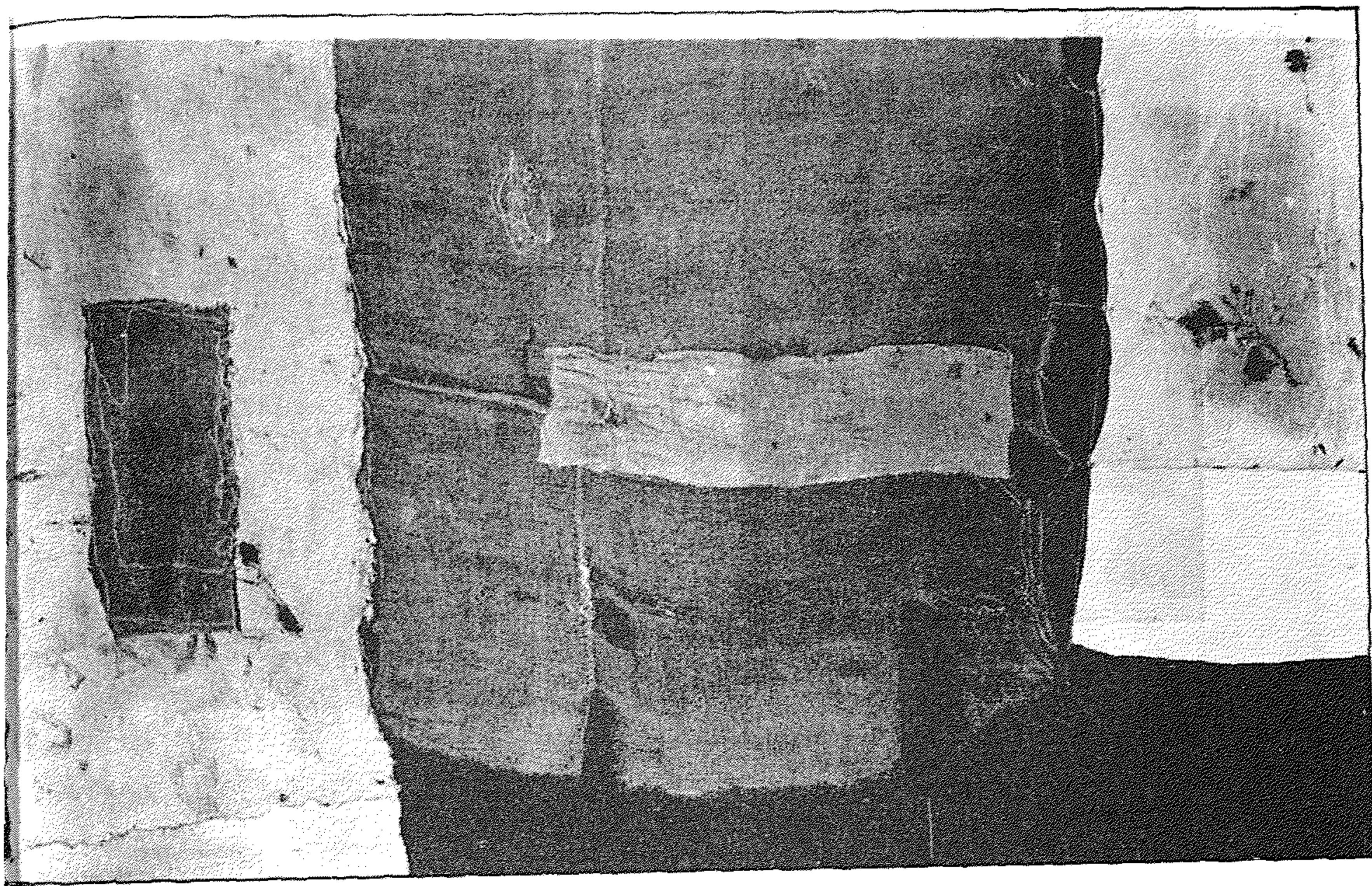
فرانسيس بينكاليا : عين ملح الحامض الكاكوديليكي
ترى ما هي الصلة بين هذه العين وذلك الحامض الملحي وتجميع الكتابات العشوائية!؟



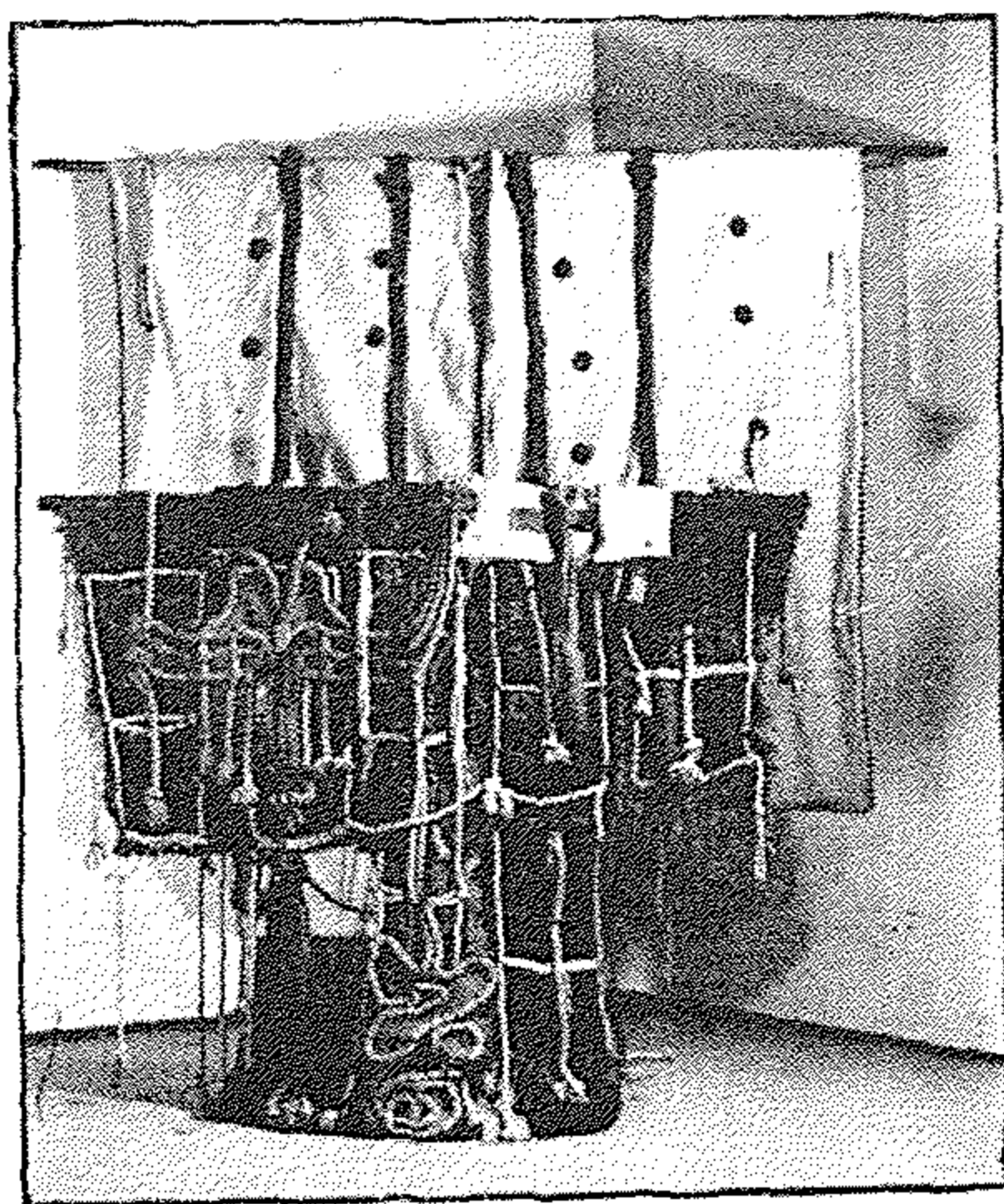
كورت شفترز : بيت الملاحين الصغير (1926)



روبير روشنبرج : الضفدعة (1964)



البرتو بوري : تكوين من الخيش (1953)



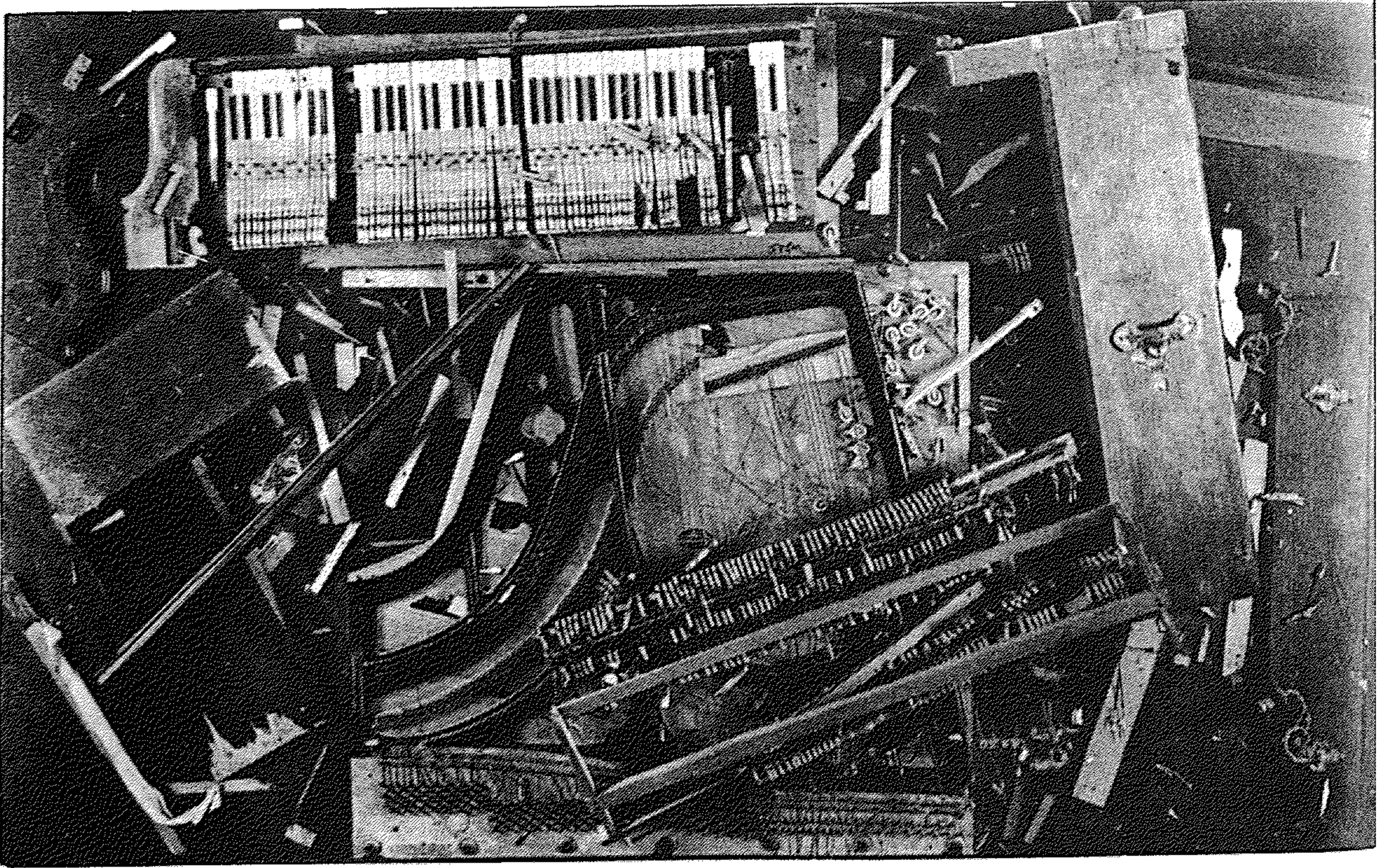
إيتين مارتان : المعطف (1962)

نماذج من استغلال مادة الخيش والحبال ولا غم لك إلا أن نتساءل ما صلتها بفن التصوير ؟

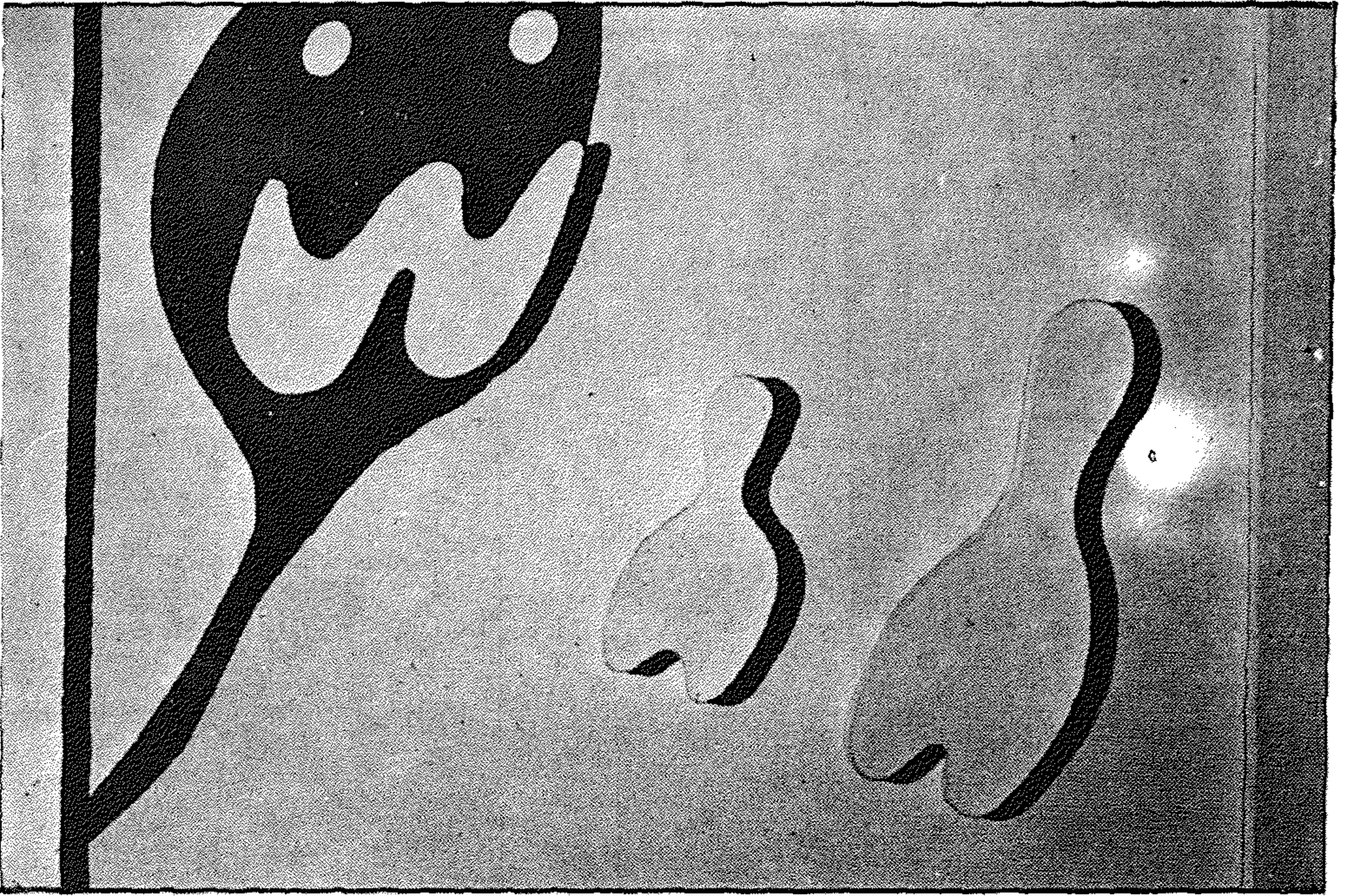


سيزار : عربة (1962)

ضغط موجه لإحدى السيارات ، ونترك
للقارئ مهمة البحث عما بها من « جمال
وإبداع » مثلها مثل ذلك البيانو الذي قام
أرمان بتشييده وتجميعه على لوحة كبيرة من
الخشب .



أرمان : واترلو شوبان (1962)

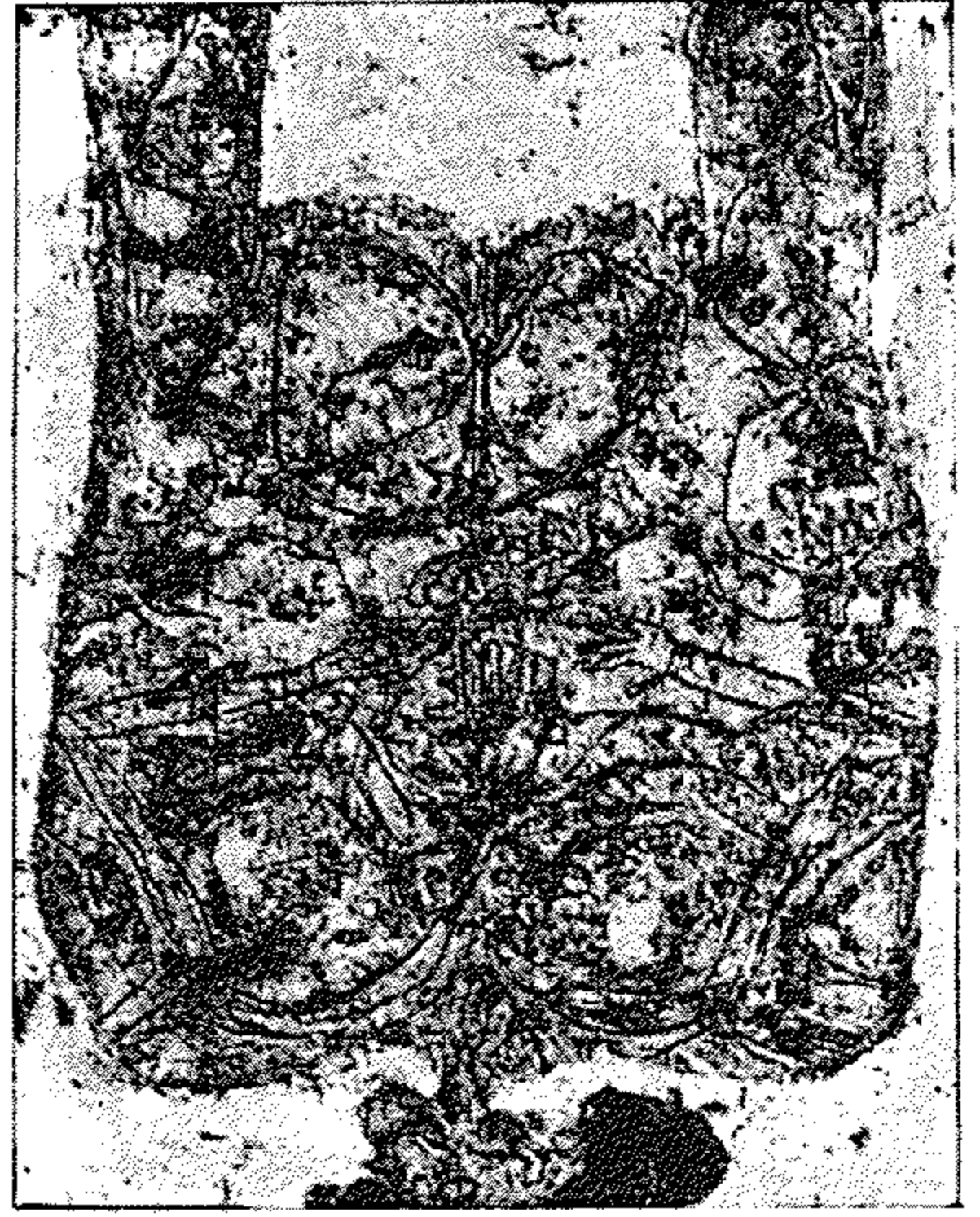
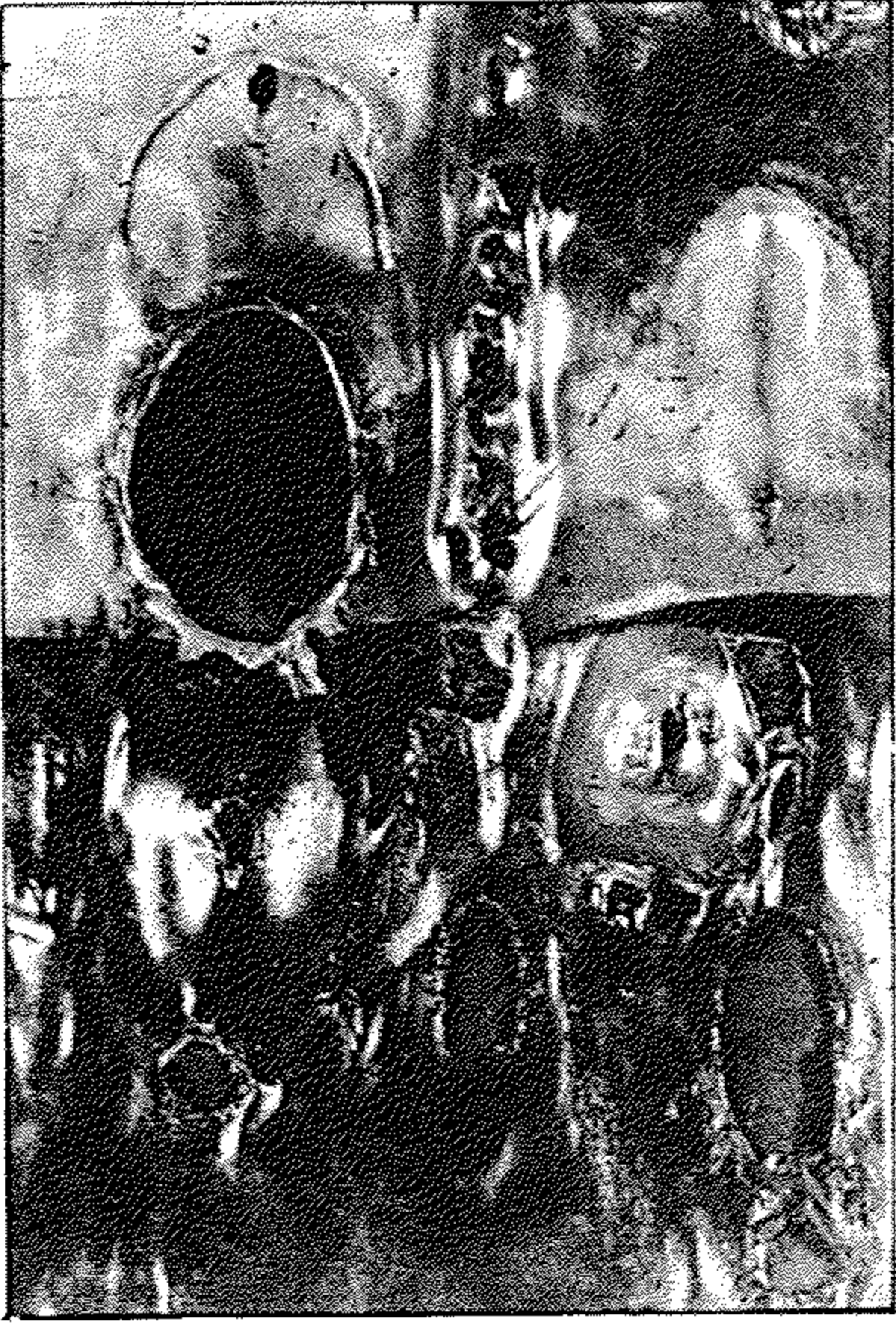


هانز آرب : رأس ، شنب وزجاجتان (1929)



جان فورييه : غانية (1946)

نموذج من تقليد تقنيات رسوم الكهوف والمغارات البدائية القديمة وإن كانت بعيدة الصلة عما يزعم بها من موضوع .



جان ديوفيه : ما وراء الطبيعة (1950)

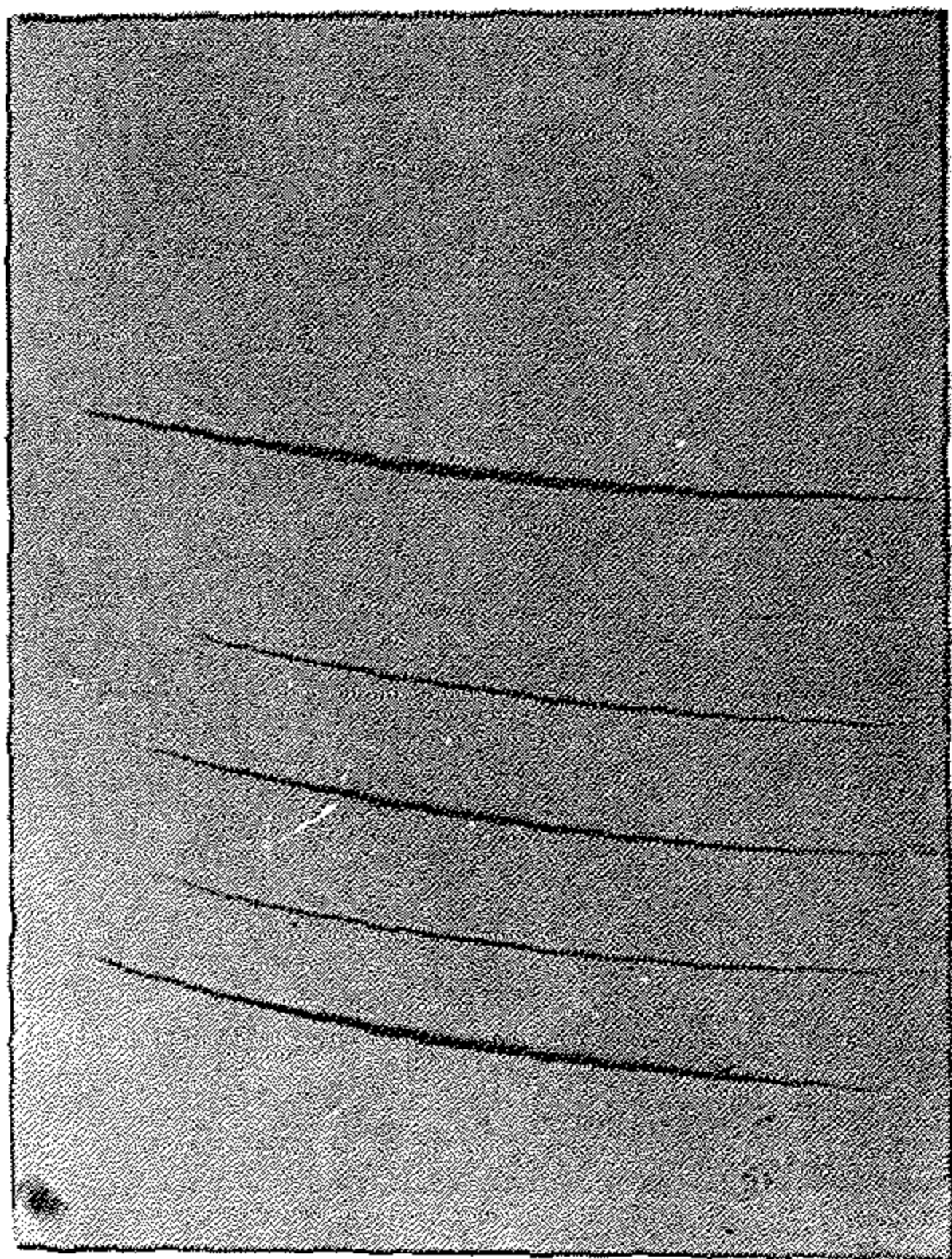
البرتو بورّي : احتراق تشكيلي أحمر (1957)

نموذج من استخدام مواد وتقنيات لا علاقة لها بفن التصوير بخلاف ما تتضمنه من إشارات خارجة عن أية قيم جمالية .

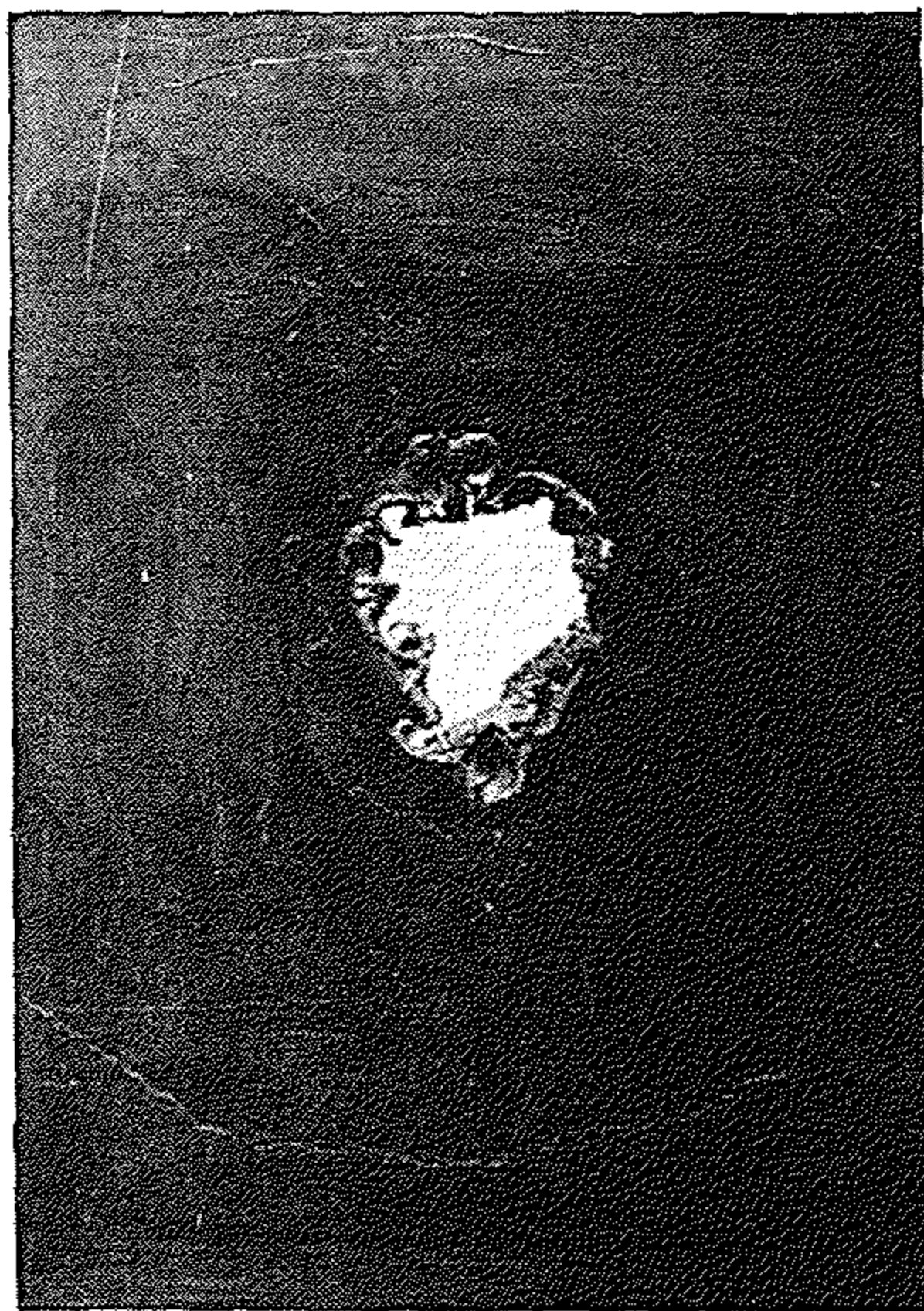


بيكاسو : المتبولة (1965)

أمن ضرورة للتعلق على مثل هذا الإسفاف الذي يذكرنا بزميله المصور فرانسيس بيكون الذي أقام معرضاً كاملاً تحت عنوان « الرجل والمرحاض » ؟ ويا لعظمة ما كتبه بعض المداحين من النقاد .

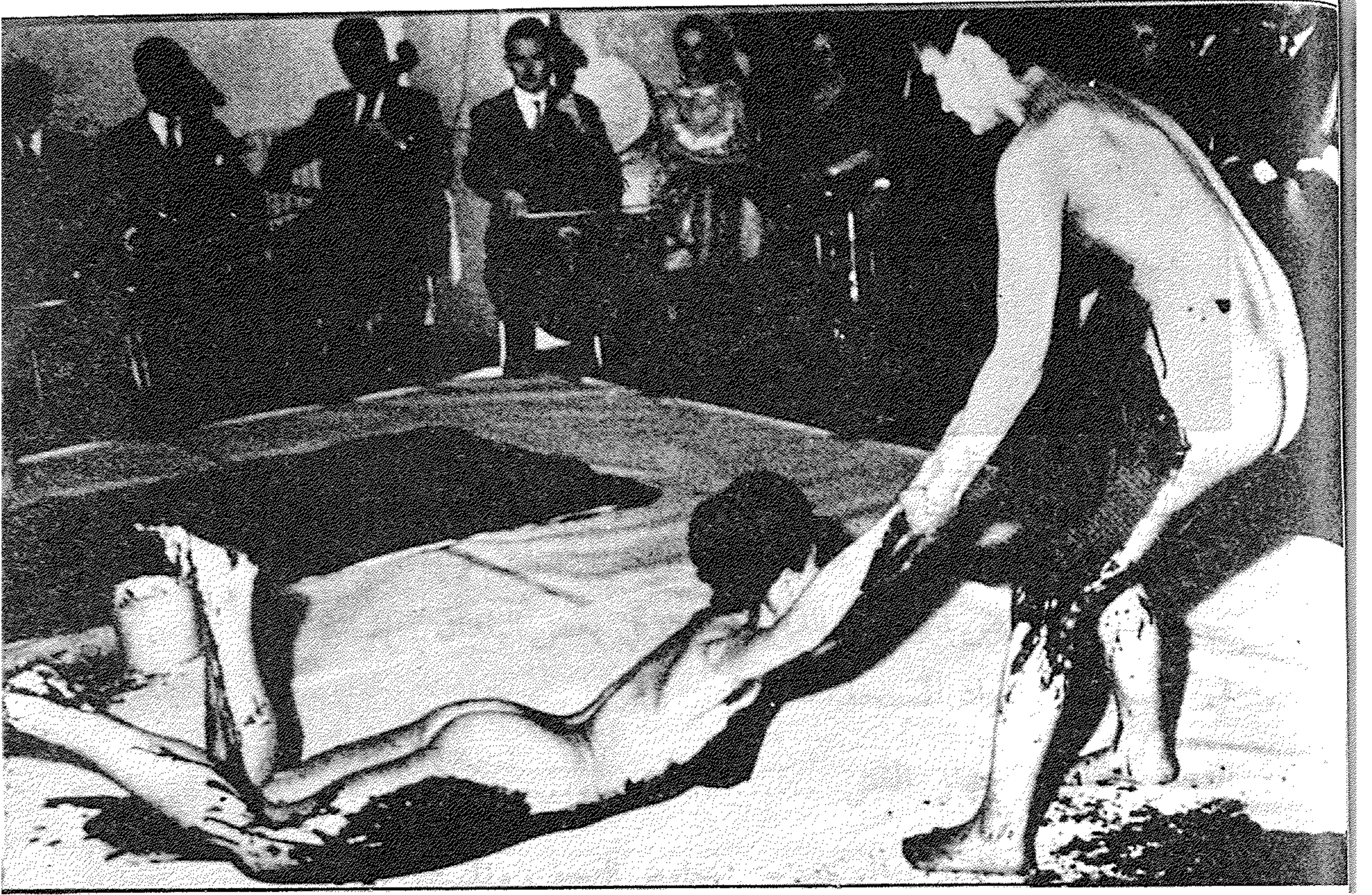


فونتانا : مفهوم فضائي (1960)

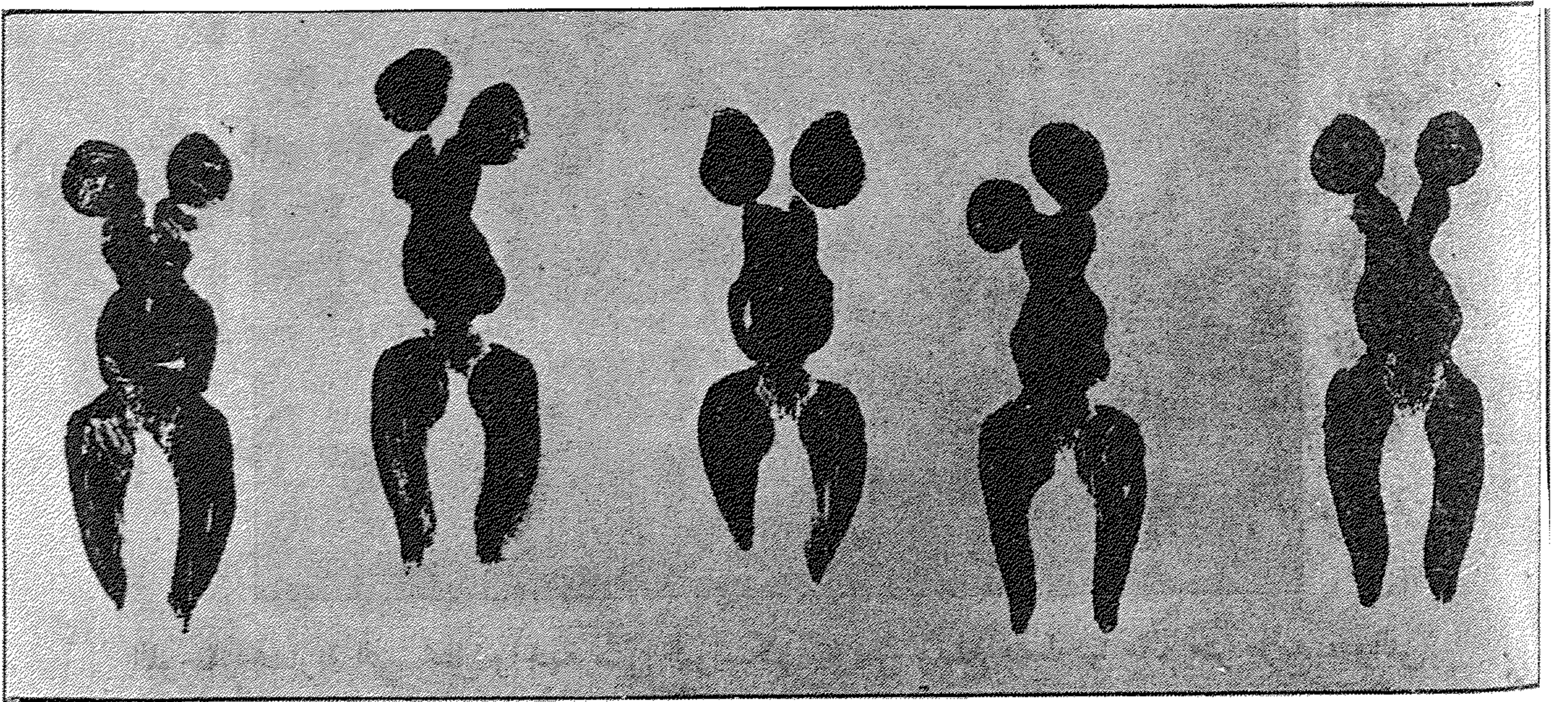


فونتانا : مفهوم فضائي (1957)

نتساءل مع القارئ عما في تمزيق اللوحات من فن وابتكار بصرف النظر عما توحي إليه من إيماءات .



إيف كلاين : تنفيذ لوحة من « القياس الإنساني » أمام الجمهور بعد أن لطح « الفنان » جسده العاري وجسد الموديل العارية باللون الأزرق بينما الأوكسترا تعزف (1960)
ويعد كلاين في نظر « النقاد » من أعظم وأشهر ممارسي « الفن الحديث »



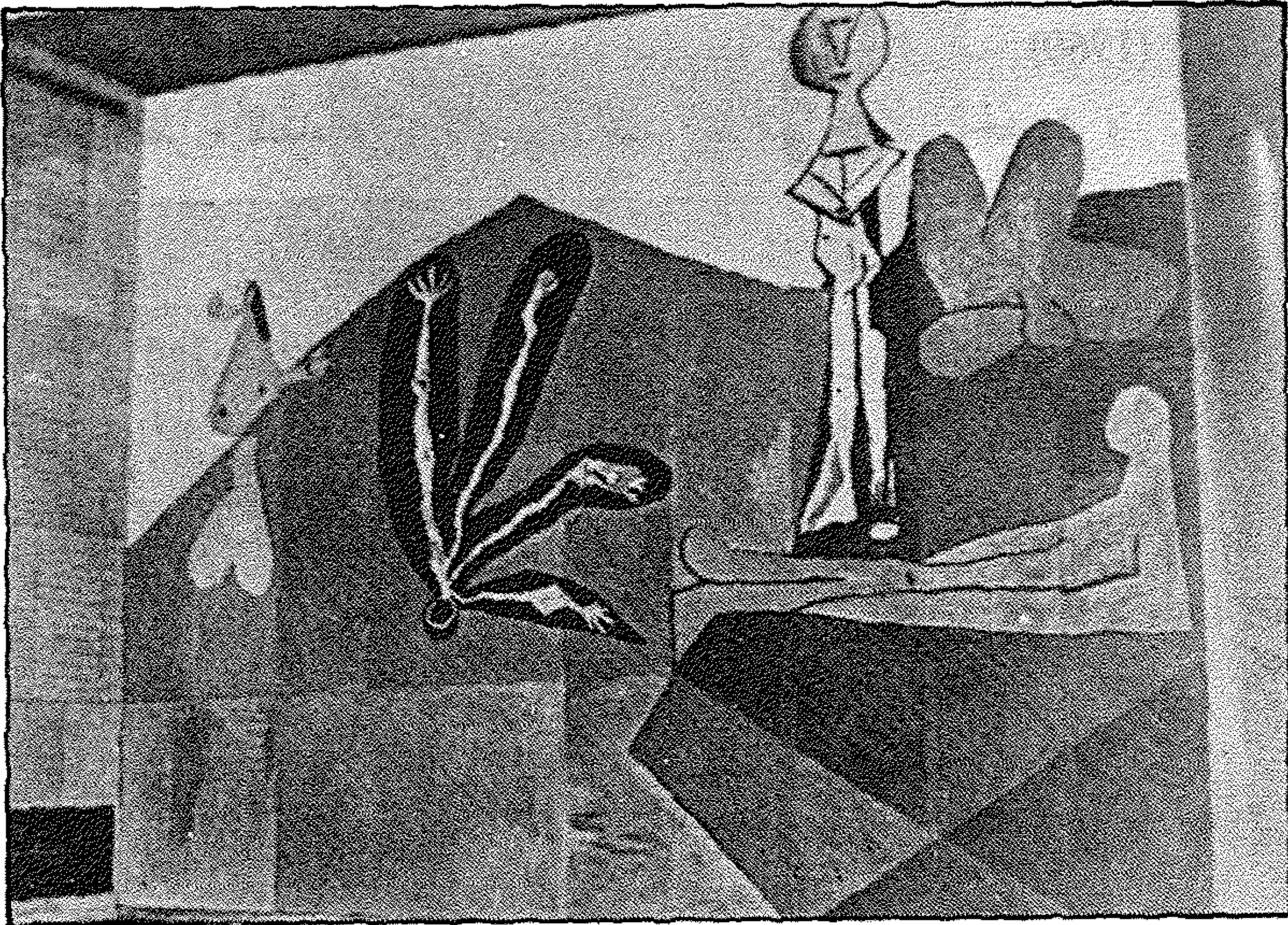
إيف كلاين : إحدى لوحات مجموعة « القياس الإنساني » من المرحلة الزرقاء (1960) ولا نهاية للإسفاف والتدمير المتعمد للقيم الجمالية والإنسانية ، ترى هل صدق من وصف هذا الفن بأنه « فن داعر » !؟



فونتانا : « مفهوم فضائي »



ميرو : « الرجل والورقة الحريسة »



اللوحة الجدارية التي تحتل واجهة مبنى اليونسكو بباريس وتبلغ مساحتها مائة متر مربع ، والتي قال عنها جازافا : إنها عبارة عن « عملية نصب عن طريق الاستسهال » .

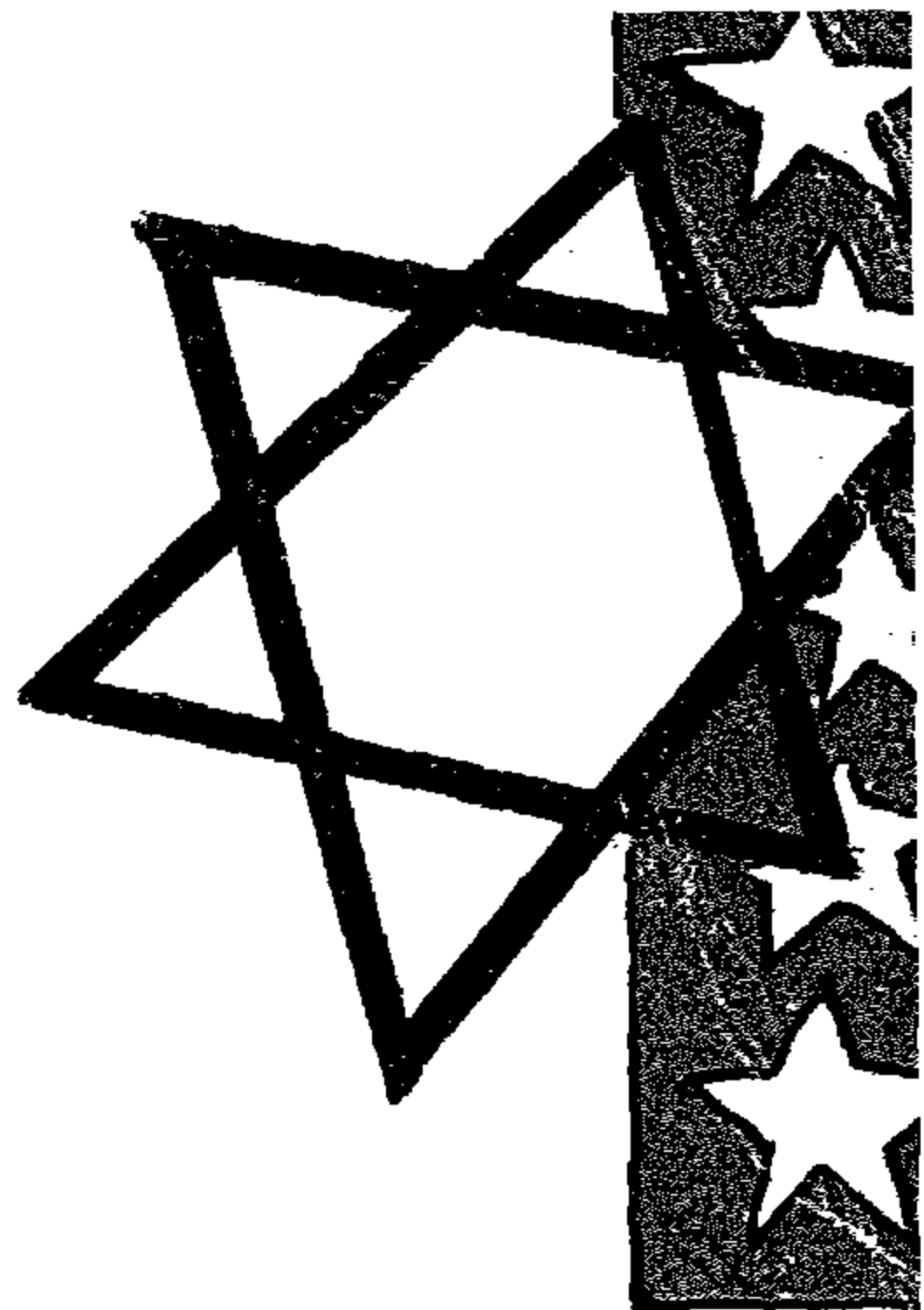
الفهرس

| الموضوع | الصفحة |
|--|------------------|
| تمهيد | 9 |
| المقدمة | 13 |
| الفصل الأول : نظرة تاريخية | 23 - 78 |
| الفن الحديث أداة تدمير متعمدة . سيل من الفنانين والمذاهب . تتجير الفن وترويض الجمهور . الفن الحديث في بعض البلدان . إفراط في المسميات والمواد المستخدمة . | |
| الفصل الثاني : جهاز الغش | 79 - 163 |
| دور الفنان من مبدع إلى مهرج . جامعو التحف والمستثمرون . مافيا الاحتكار والبورصة . بهلوانيات نقاد الفن . الهوس للتحفي . البحث عن جذور . الدادية والسريالية أهم معاول الهدم والعدمية . | |
| الفصل الثالث : التدمير بالمطرقة | 165 - 225 |
| الهدامون وتوافق عمليات التدمير . دور ألمانيا الهتلرية واليهودية الماسونية . التمويل اليهودي وزرع الكيان الصهيوني . ألمافيا اليهودية الماسونية وأمريكا . نزعة سيادة العالم . | |
| الخاتمة | 227 |
| كشف بأهم مذاهب وجماعات الفن الحديث | 237 |
| كشف المراجع | 245 |
| الفهرس | 253 |

| |
|--------------------------------------|
| رقم الإيداع : ٧٨٩٨ / ٨٩ |
| الترقيم الدولي : ٨ - ٣٦ - ١٤٧١ - ٩٧٧ |



مطبع الزمراء للإعلام العربي
١٤ شارع الطيراد - راسمة المدونة
مدينة نصر - ت ٦٠١٩٨٨ ٢٦١١١٠٦
القاهرة



لعبة الفن الحديث

تتلخص أطروحة هذا البحث في الكشف عن « لعبة الفن الحديث » كأداة تدمير للحضارة والتراث ، تحركها المصالح الصهيونية - الماسونية . ويتكون البحث من مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة .

يتناول الفصل الأول « نظرة تاريخية » للفن الحديث كأداة تدمير متعمدة وظاهرة انتشاره ، ثم عملية « تجيره » أي تحويله إلى سلعة تجارية . ثم دوره في أهم البلدان وأهم مذاهبه .

ويتناول الفصل الثاني « جهاز الغش » ، أي مختلف العناصر المستخدمة في هذه اللعبة التدميرية بدءًا بالفنان مرورًا بجامعي التحف والتجار والبورصة والمستثمرين والاحتكار ، وصولًا للمافيا الصهيونية - الماسونية أو الأيدي الخفية للعبة والإعلام ووسائل الاتصال بعامة . ثم نعرض لقضية جورج جازافا ، أستاذ القانون والفنان ، أول من أقام دعوى قانونية ضد احتيال الفن الحديث ومحتكريه . ثم محاولات البحث عن جذور لهذا الفن الذي لم يتورع عن استخدام الكنيسة .

أما الفصل الثالث « التدمير بالمطرقة » فيتناول أساليب حاولت أن تتلف بالفلسفة وبخاصة عند نيتشه . ثم اليهودية في ألمانيا النازية وفرنسا ؛ والمافيا اليهودية - الماسونية ود مؤسساتها كمعقل لليهود ومحرك للعبة الفن الحديث .

الزعماء لإرهاب العرب

